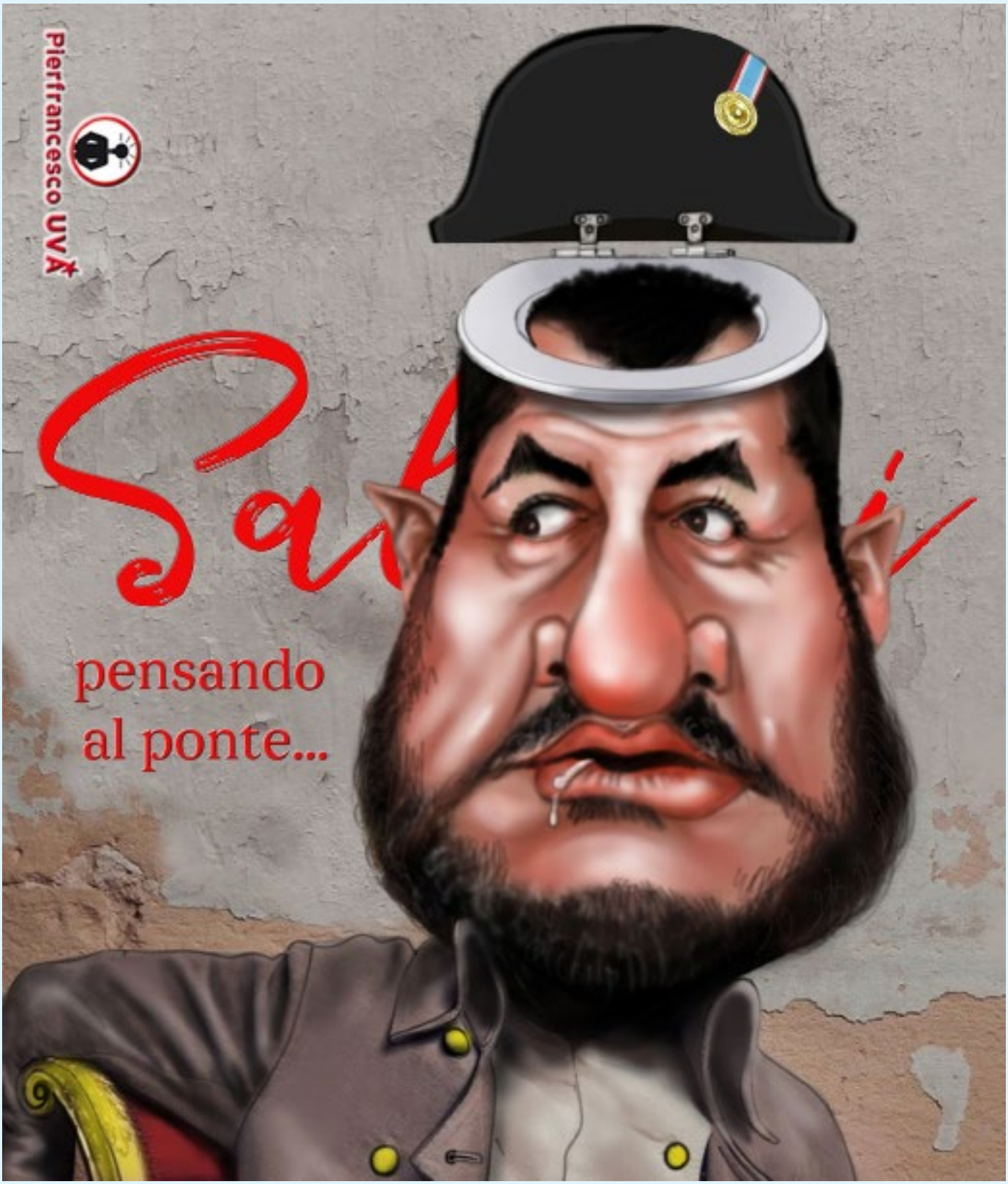
Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIII

N. 123 | Gennaio 2024 | ISSN 2431 - 6739



"Aspettando Waterloo" (Gennaio 2024) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Il cinema poetico e randagio di Sergio Citti, l'ultimo Contastorie

Stefano Urbanetti

Sergio Citti è stato un cineasta di culto ma poco conosciuto dalla massa. Conobbe nel 1950 per caso Pasolini sulle sponde del fiume Aniene. All'epoca Sergio viveva sulla Marranella e faceva l'imbianchino, mentre Pierpaolo, che di giorno insegnava in una scuola media a Ciampino, viveva con la madre Susanna in zona Rebibbia, a Via del Tagliere 3. Tra i due nacque subito una collaborazione e Sergio diviene il consulente dialettale di Pasolini, per i suoi romanzi d'esordio *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* e in seguito per le sceneggiature *Accattone* e *Mamma Roma*.

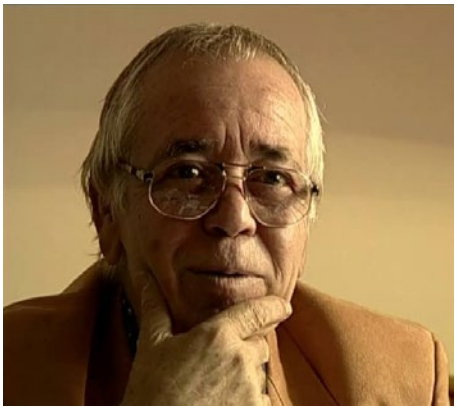
Dal 1970 Sergio Citti inizia a scrivere e girare i suoi primi film. Esordisce alla regia con *Ostia* (1970), un film che mostra subito un linguaggio insieme limpido e corrusco. E' già un film manifesto, una tragedia sottoproletaria con forti componenti autobiografiche. Con il suo secondo film *Storie scellerate* (1973) - ispirato alle novelle del Bandello - attraverso un racconto grottesco si offre un'immagine laica e antireligiosa della morte, vista come livellatrice dei destini umani. Sono film molto originali ma scritti con Pasolini e l'aura che li pervade risente ancora dell'influenza del suo mentore.

In tal senso è importante una considerazione generale sulla profonda diversità con cui i due si rapportano al cinema: in Pasolini la dimensione teorica definisce spesso i contorni della sua narrazione, perché il poeta friulano entra a contatto con la storia forte della sua statura di intellettuale borghese; mentre Sergio Citti non riflette programmaticamente sulla storia, la vive nel suo fluire, la osserva con uno sguardo spontaneamente libero e il suo fine essenziale è solo quello di raccontare. E diversamente da Pasolini, Citti non ha bisogno di realizzare quell'artificio della regressione linguistica e culturale operato, per citare un esempio illustre del Verga, nel descrivere il mondo arcaico e preistorico di chi vive ai margini o è escluso dalla storia: Citti *è* quel mondo, *parla* quel linguaggio, ne possiede la memoria affabulatoria e il registro espressivo.

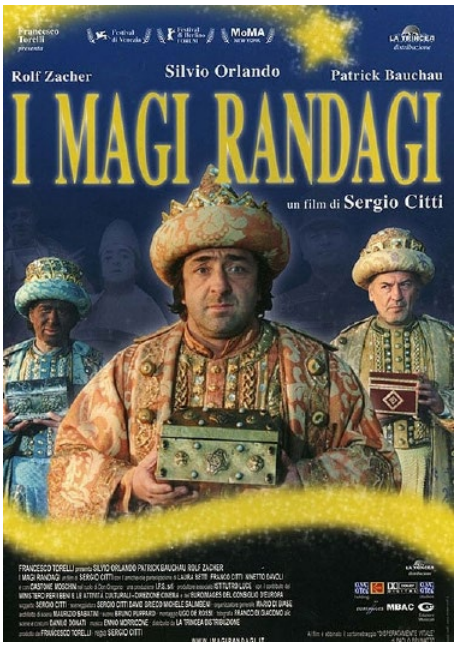
E l'opera di Citti oggi, a 18 anni di distanza dalla sua scomparsa, analizzata nella sua integrità, forse rispecchia più di ogni altro autore quel cinema di poesia puro e libero da sovrastrutture teorizzato da Pasolini nel suo "Empirismo eretico".

Analizzando le opere di Sergio Citti le tematiche costanti dei suoi film sono l'affettuosa attenzione per gli umili, il valore di sentimenti come l'amicizia e il saper accettare la vita così com'è in modo immanente. Nei film successivi - *Casotto* (1975), *Due pezzi di pane* (1979), *Il minestrone* (1980), *Mortacci* (1989), *I magi randagi* (1996) - Sergio Citti esprimerà con sempre più compiuta coerenza il suo universo poetico con uno sguardo artistico molto personale e per certi versi - forse per il suo retaggio culturale di cultura orale - unico nel cinema italiano. In *Casotto* aleggia un pessimismo di fondo unito al senso della fine di un certo mondo popolare e dei suoi emblematici personaggi il cui posto viene ormai preso da un campione di umanità di incerta caratterizzazione sociale, tratteggiata con grottesca e gelida oggettività. *Il Minestrone* è il suo film più emblematico, misterioso ed anarchico: Citti cullava da sempre il sogno di girare un film dove il protagonista assoluto fosse il movimento casuale della vita e decide di mettere in opera un film quasi astratto partendo da un racconto picaresco, itinerante, episodico: quello di un gruppo di affamati che si incontrano per caso e insieme si cibano per tutto il film con l'immaginazione, che alimenterà una speranza – la consumazione di un pasto - che si rivelerà puntualmente un'illusione o un miraggio: è il film dell'impotenza, di un'impotenza così irreparabile da diventare "metafisica".

"Storie scellerate" (1973)



La fotografia è tratta dalla video-intervista "Pasolini secondo Sergio Citti "(2001) di Daniele Ciprì e Franco Maresco



Nel 1985 realizza *Sogni e bisogni*, il suo lavoro più corale, consistente e caleidoscopico, entriamo in una galleria alla Moliere che sembra mostrarci tutte i vari modi di essere della psiche umana, dalla tenera poesia al crudo cinismo. All'interno di questa fantasiosa collezione di tipi, caratteri, macchiette a predominare è il registro poetico e surreale. *Sogni e bisogni* è una delle opere meno conosciute ma più importanti di Sergio Citti, parafrasando Goffredo Fofi, "l'ultimo dei cantastorie popolari, degno della capacità affabulatoria di Cesare Zavattini".

Il Contastorie è il titolo di un film al quale sto lavorando da oltre un anno e spero che sarà il mio secondo lavoro dopo *Quattro quinti*: è un docufilm proprio sulla vita e sulla carriera di Sergio Citti. Il progetto nasce insieme al nipote di Sergio Citti, Joseph Martorano, con il quale ho deciso di realizzare questo documentario con l'intento di mostrare la poetica del regista romano.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Un regista che per tutta la sua carriera, anche dopo la morte non è stato approfondito adeguatamente - poiché è sempre stato considerato un epigono di Pasolini, e oscurato anche dall'ombra del fratello Franco, mitico attore, icona di tutti i film più importanti di Pasolini, e dello stesso Citti. L'intento del documentario è proprio quello di un focus incentrato esclusivamente sulla sua vita e sul suo cinema, così unico, poetico e speciale - proseguendo il solco già tracciato dalla recente retrospettiva su Sergio Citti del TFF, oltre alle varie pubblicazioni sull'autore per l'anniversario dei 90 anni dalla nascita. Il documentario racconterà della sua singolare capacità oratoria: Citti non aveva studiato, non proveniva da una cultura borghese ed era cresciuto con la cultura orale. E in questo risiede la sua unicità, in quella di essere un "contastorie", che nello specifico esercita la sua arte semplicemente raccontando. Sergio Citti è sempre stato schivo e poco incline a interviste e apparizioni pubbliche, ha sempre comunicato attraverso le sue storie, le sue pellicole, i suoi personaggi. Ma aveva la capacità di instaurare sempre un feeling speciale con gli attori.

Idroscalo di Ostia. Sergio Citti sul set "I Magi randagi" (1996). Archivio privato di Gaetano Gentile

Sergio Citti sul set di "Anche i cani ci guardano", episodio girato per "Esercizi di stile" (1996). Archivio privato di Gaetano Gentile

Attraverso testimonianze e ricordi degli amici e collaboratori di tutta una vita, e grazie al recupero di materiali di repertorio e di archivio questo documentario intende restituire un'immagine nitida dell'anima più autentica di Sergio Citti, non solo come artista ma soprattutto come uomo. Evidenziando il valore dell'amicizia e l'amore per gli animali randagi, tematiche che si riflettono nei suoi film. Così come il tema del Sogno, elemento essenziale del suo cinema, che sarà centrale.

Io ho conosciuto Sergio Citti. Per me lui è stato veramente un maestro. Aveva una visione pura, incontaminata e una poetica precisa. Ho avuto la fortuna di collaborare con lui quando ho iniziato da giovane a fare lo sceneggiatore. E' stato il mio maestro anche se lui odiava questo epìteto. Tutto iniziò quando da laureando dovetti scegliere un autore su cui compilare una tesi di laurea e decisi di scriverla analizzando il cinema di Sergio Citti, un regista cosiddetto "autoriale", non molto conosciuto dalla maggioranza degli spettatori ma autentico regista di culto per cinefili: in special modo il mio intento era analizzare il suo cinema focalizzando soprattutto il discorso sull'unicità, sull'atipicità del suo linguaggio espressivo. Una volta laureatomi volli regalare al "maestro" una copia del mio lavoro. Mesi dopo fui contattato da Citti: mi disse che gli serviva un ragazzo volenteroso per scrivere delle sceneggiature che aveva in mente e, dopo aver letto la mia tesi, aveva individuato in me la persona più adatta - ovviamente non potei rifiutare. Cominciai ad andare quotidianamente a casa di Sergio a scrivere, a "lavorare" come diceva lui, perché per lui "scrivere" era sempre stato il suo lavoro: più precisamente scrivere per immagini, scrivere per il cinema. Nel raccontare una storia la visualizzava plasticamente parlando di totali, primi piani, di musica che entra e esce, di luci che caratterizzano un volto: insomma trasformava naturalmente ogni sua idea in una nitida sequenza cinematografica. A casa sua, confesso, si respirava un'aria, un'atmosfera particolare: forse soprattutto per il fatto che aleggiava la presenza, come un'ombra sempre presente, del mitico fratello Franco, icona del più ispirato cinema di Pasolini e dello stesso Citti, che in ogni istante era vicino al fratello ascoltando tutte le sue storie in silenzio.

Sergio Citti era un pozzo di idee, un inesauribile inventore di storie, di dialoghi originali, lavorava su ogni intuizione che aveva e riusciva sempre a svilupparle in modo personale.

Non a caso Citti, anche quando era solo un giovane ragazzo di borgata, un imbianchino, fu notato da Pasolini proprio per la sua grande capacità inventiva ed espressiva, che poi lo portò a entrare in contatto con personaggi quali Sandro Penna, Alberto Moravia, Elsa Morante.

Sergio era appena stato colpito da un attacco cardiaco, quindi entrai in contatto con lui in un momento molto critico. Non aveva soldi. Si sentiva abbandonato dagli amici: negli ultimi due anni della sua vita aveva perduto l'udito e l'uso delle gambe ma l'affievolirsi dei suoi sensi interni sembrava rendere più acuto in lui l'uso dei sensi esterni. La sua fantasia era in stato di costante eccitazione. Sapevo che era un cantasorie, ma non in senso così letterale, così fisiologico.

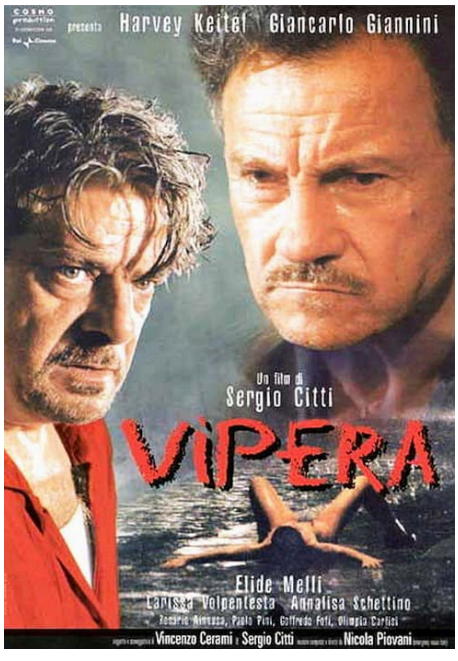
Con Sergio comunicavo scrivendo continuamente bigliettini, lui mi rispondeva e io scrivevo. Così avvenivano le nostre conversazioni, i nostri fitti dialoghi. In quei casi ti rendi conto di quanto è importante scrivere in modo chiaro quello che si pensa - la scrittura, si sa, è molto più precisa e rigorosa di un dialogo orale; quindi Citti, essendo quasi sordo, interiorizzava ogni parola e ogni singola sillaba creava come un riverbero interno in lui: leggeva ogni frase, la faceva sua, ne soppesava il contenuto e la metabolizzava...quindi non potevo rischiare di scrivere dei concetti in forma approssimativa, nel senso che anche una parola fuori posto poteva creare problemi di comunicazione. Imparai ad essere preciso, schietto e sintetico nel comunicare, riuscendo a instaurare così un intenso rapporto di rispetto e complicità. Aveva sempre le idee molto chiare ed era lucidissimo nell'esporle: parlava ininterrottamente, cominciava e continuava come un fiume in piena, "a rotta de collo" come diceva lui, descriveva gli ambienti e recitava perfettamente tutte le battute di tutti i personaggi, anticipando già tutte le piccole sfumature, i dettagli. Poi si rappresentava più volte una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

scena ed ogni volta inseriva qualche nuova intuizione e ne cestinava qualche altra che riteneva già vecchia. Io registravo con un vecchio mangianastri; la sera tornavo a casa, e la notte ero lì con le cuffie davanti al mio monitor, scrivevo riascoltando le ore e ore di interminabili registrazioni. Scrivevo sbobinando integralmente i materiali, rileggevo, riaggiustavo, mettevo a posto le didascalie e il giorno dopo ero a Fiumicino, al cospetto del mio originale maestro che esaminava attentamente le bozze, le correggeva e ricominciava a raccontare; io registravo, e la notte scrivevo: scrivevo sapendo ogni giorno che il giorno dopo c'era sempre Citti che, fumando nervosamente, aspettava ansioso il mio arrivo - ero entrato in un meccanismo quasi compulsivo ma per me affascinante. Dopo solo tredici mesi avevamo già sfornato due sceneggiature e una miriade di altri brevi soggetti: Sergio avrebbe voluto fare un suo ultimo film con qualcuno di questi copioni ma poi, capendo che non ci sarebbe riuscito o non ne avrebbe avuto il tempo, decise di voler pubblicare un libro – alla maniera di Ennio Flaiano e del suo Storie di film mai fatti, lo voleva intitolare Consigli per il Cinema e corredare con un suo prologo e con un'autointervista.

In ognuna di queste ultime storie - che lui con commovente determinazione avrebbe voluto assolutamente filmare e che ora sono rimaste su carta - ritornano quei temi, quegli archetipi che da sempre hanno contraddistinto la sua poetica cinematografica: come sempre sono eretti a protagonisti gli umili, i poveri, gli emarginati, gli ingenui, gli sciagurati, gli ignoranti "in senso buono", i pescatori, le prostitute, i ladri, ecc...personaggi mai dipinti in modo fosco, mai negativi o disgustosi, bensì sempre simpatici, amabili, autentici; i personaggi di Citti – da *Ostia* fino all'ultimo di questi manoscritti - si muovono in una dimensione affabulatoria, propria del racconto picaresco, itinerante, episodico e - sempre scevri da discorsi ideologici, politici - arrivano a diventare a volte quasi delle maschere tragicomiche o dei "tipi" temporalmente astratti ma sempre icasticamente espressivi.

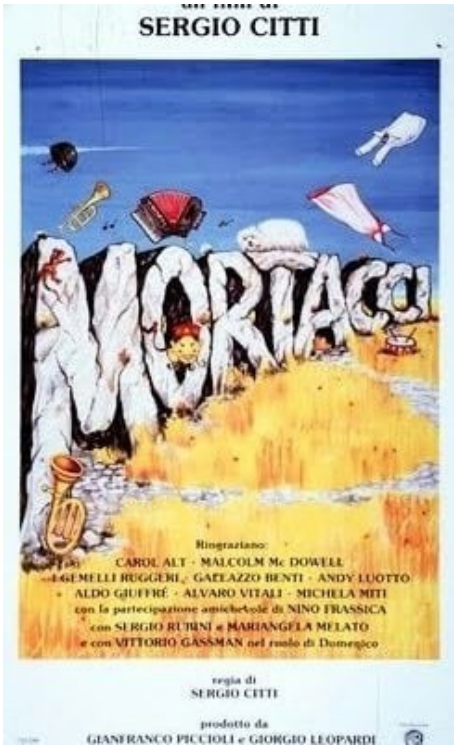


Il Sogno di Verginella è stata la prima storia che mi raccontò Citti, mi disse che erano anni che l'aveva in testa e voleva assolutamente scriverla di getto. Praticamente, senza perderci in troppi e inutili convenevoli iniziò a parlarmi di questa storia dopo pochi minuti che arrivai. Verginella è sì una prostituta avvenente, ma è anche una persona dolce, amabile, forte, ironica ed è descritta dalla prima all'ultima scena come una donna dotata di straordinaria purezza e con un forte istinto e senso di maternità.

Cito la prima didascalia:

Verginella. Una bella bona
Ha trentacinque primavere ma non le dimostra.
Ha un viso segnato dalla sfortuna e dalla sofferenza
ma questo la rende ancora, ancora più bella.

Il Vangelo secondo Ipocrito è la seconda sceneggiatura scritta con Citti. Quest'idea è una sorta di apologo che si colloca idealmente sulla scia de *I Magi Randagi* ('96) e *Cartoni Animati* ('98) due film precedenti di Citti: *il Vangelo secondo Ipocrito*, volendo, è quindi l'ultimo episodio, la chiusura del cerchio di un'ideale trilogia di Sergio Citti, legata a una rivisitazione disincantata, grottesca di elementi biblici ed evangelici. Ovviamente questa rivisitazione di temi sacri avviene al di fuori di ogni preoccupazione di ortodossia e il linguaggio attraverso il quale



vengono riproposti risente dell'inclinazione dei suoi migliori film – primo fra tutti *Il Minestrone* – al "picaresco", alla trasfigurazione poetica e favolistica della realtà. Ipocrito – che rimanda alla figura di Citti stesso in quanto cantastorie – è un giovane "sbarbato" che riscrive questo Vangelo ambientandolo in un mondo moderno e dominato dal caos. Aveva immaginato Giuseppe e Maria come due emarginati

sociali: quindi un lavavetri mediorientale e un' extracomunitaria, un'avvenente cameriera slava.

Dopo 20 anni Citti concepisce qualcosa di analogo a *Sogni e Bisogni*, e lo intitola *Vita, Morte e Miracoli*: è l'insieme di una dozzina di racconti brevi vecchi e nuovi, che da tempo erano al centro della sua ossessione affabulatoria. Alcune di queste brevi sceneggiature con cui costruire un film ad episodi hanno un'intensità che si situa sulla stessa lunghezza d'onda del suo cinema migliore: storie agrodolci, ironiche, a tratti esilaranti ma sempre pervase da una sottile poesia. Il suo ultimo sogno forse era proprio di riuscire a fare questo ultimo film e ci stava quasi riuscendo.

In un'ultima intervista datata 2005 con i giornalisti delle otto testate più importanti Citti esegue il suo ultimo monologo pubblico. Alla domanda su chi stimasse dei registi odierni, Citti non parla di autori giovani, ma cita Monicelli, Scola, Ozpetek (suo aiuto regista in *Mortacci*) e ricorda con partecipazione i grandi attori che ha avuto l'onore di conoscere e dirigere (Totò, Welles, la Magnani, Gassman, Tognazzi, Noiret, Stoppa, la Mangano, la Deneuve, la Foster ecc..) commuovendosi per i molti che non ci sono più. Traspare dalle sue parole una visione chiaramente nostalgica, di chi è ancora tenacemente fedele ad un cinema puro (cita Umberto D.), ad una dimensione favolistica di cantastorie di borgata, ad un linguaggio scevro da tutte quelle contaminazioni espressive che lo distolgano dal suo originario linguaggio.

Stefano Urbanetti

Sergio Citti. La poesia scellerata del cinema, a cura di Matteo Pollone e Caterina Taricano

Roberto Baldassarre

Nell'ambito del 42° Torino Film Festival, c'è stata la retrospettiva dedicata a Sergio Citti (1933-2005), per commemorare i novant'anni della sua nascita. Inaugurata con due proficue giornate di studi sul regista (23 e 24 novembre), nelle quali storici, critici e ricercatori universitari hanno scandagliato e analizzato la sua opera e la sua poetica, la rassegna è poi proseguita, durante l'arco del Festival, con la proiezione della sua opera omnia. Un'iniziativa lodevole, perché a distanza di quasi vent'anni dalla sua morte si è cercato di dare il giusto valore a Sergio Citti, autore bistrattato dall'industria cinematografica e, sebbene i suoi film fossero di carattere popolare, sfortunato nel riscontro con il pubblico. Mentre per quanto concerne la critica cinematografica, l'unica che sin dall'esordio con *Ostia* (1970) ha compreso la caratura di Citti, è stata quella specializzata, delle riviste d'approfondimento. La critica dei quotidiani, o dei magazine di consumo, liquidava sbrigativamente i suoi film, considerati imperfetti e innocui lavori di un regista rimasto naïf.

Oltre a questa accurata retrospettiva, molto seguita da spettatori di diverse fasce d'età, è stato pubblicato anche il volume *Sergio Citti. La poesia scellerata del cinema*, a cura di Matteo Pollone e Caterina Taricano, ed edito da Sabinae. È la prima monografia completa sul "Pittoretto della Maranella", che va a colmare e/o correggere i precedenti volumi che hanno affrontato, con gli strumenti a disposizione di allora, l'opera di Sergio Citti. Una monografia, composta da 158 pagine, ricca di interventi aneddotici, analisi critiche e un corposo apparato fotografico. Un volume utilissimo sia per approcciarsi all'opera del regista, e sia per approfondire l'argomento. Il libro è suddiviso in 6 capitoli, e dopo l'introduzione dei curatori, che spiegano l'intento della retrospettiva e del suddetto libro, la parola viene lasciata direttamente a Sergio Citti, attraverso un lessico che raccoglie dichiarazioni su quei precipui temi a lui cari, che hanno pervaso la sua vita e permeato le sue pellicole. Sebbene queste sarcastiche e pungenti asserzioni siano impresse su carta, pare di poter sentire quel suo tono di voce quasi roco e dallo spiccato accento romanesco.

Il terzo capitolo è un approfondimento a cura di Giuseppe Pollicelli, che ripercorre la vita, privata e artistica, del regista. A seguire *Memorie, ritratti, testimonianze*, che congloba i ricordi di molte persone che lo hanno conosciuto da vicino. È un capitolo diviso in due sezioni. Nella prima, denominata *Io lo conoscevo bene*, la figura di Citti è rievocata da alcuni storici collaboratori, che hanno lavorato a stretto contatto con lui, anche a livello umano. La seconda sezione, invece, intitolata *Polaroid*, raccoglie le memorie, principalmente di attori, che hanno avuto a che fare con Sergio Citti sul set. Si è scritto "Hanno avuto a che fare" perché il "Pittoretto della Maranella" era molto esigente mentre girava, testardo, ma anche una persona dolce (il suo rapporto affettuoso con gli animali) e pronto alla – sarcastica – battuta. La filmografia presenta di ogni film i credits, una breve trama, e l'analisi curata da un critico. A fine capitolo, sono citate tutte le collaborazioni di Sergio Citti in film altrui, i documentari incentrati sulla sua figura, i progetti non realizzati, e i due famigerati caroselli di cui si hanno poche notizie. Infine, come capitolo di chiusura, una dettagliata bibliografia curata da Alberto Pezzotta.

Sergio Citti. La poesia scellerata del cinema, è uno di quei libri da tenere nella propria libreria, per l'ottima fattura editoriale. Un volume *All-Stars*, come molti dei film di Sergio Citti ripieni di divi, perché tra le tante personalità coinvolte, ci sono Ninetto Davoli, Fiorello, Carlo Verdone, Michele Placido, Malcom McDowell e Sergio Rubini. Ma anche per le analisi critiche che danno una nuova prospettiva alle pellicole del regista. Infine, il prezioso apparato fotografico che inframmezza il libro, tra lucenti fotogrammi tratti dai suoi film e inediti scatti in cui vediamo Citti sul set o allegro tra gli amici.

Roberto Baldassarre

Sergio Citti. La poesia scellerata del cinema
Matteo Pollone e Caterina Taricano (a cura di)
Centro Sperimentale di Cinematografia; Sabinae
Collana: Grande cinema
Anno 2023
Pagine: 159
€ 28,00
ISBN: 9791280023636

Mimmo Lucano, l'abbraccio del Quadraro, quartiere di Roma medaglia d'oro al valor civile, all'uomo con un'idea dell'accoglienza ai migranti

Quello che segue è il resoconto di un'iniziativa dall'alto valore politico e culturale, significativamente intitolata "I cittadini incontrano e abbracciano Mimmo Lucano". Lo scrivente vi è stato invitato da Angelo Tantaro, una delle persone che maggiormente si sono spese per la sua realizzazione. Va sottolineato che ***Diari di Cineclub*** ha fatto una scelta importante, che ne ribadisce l'impronta civica e non banalmente cinefila: quella di essere media partner dell'evento

Stefano Macera

A Roma, di rado abbiamo assistito a un'iniziativa così partecipata come quella svoltasi il 6 dicembre 2023 presso l'Associazione Enrico Berlinguer. E non alludiamo solo al numero dei convenuti, che ha spinto a collocare uno schermo all'ingresso, al fine di non escludere nessuno dall'evento. Noi consideriamo pure il sentire dei presenti, coinvolti con il cuore e con la mente in un incontro con Mimmo Lucano che rimarrà nella memoria. Va peraltro ricordato che l'Associazione in questione si trova in uno dei quartieri simbolo della Resistenza romana: il Quadraro. E che, poco prima che si svolgesse l'assemblea, l'ex sindaco di Riace è andato a rendere omaggio alle 947 vittime del rastrellamento effettuatovi, il 17 aprile 1944, dalle forze di occupazione tedesche. Dunque parliamo di un territorio ricco di memorie, ben rappresentate anche dalla sede in cui si è svolta l'iniziativa, con le sue pareti ricolme di ritratti di protagonisti della storia del movimento operaio. Per non dire della bella biblioteca, con i volumi di grandi intellettuali quali il filosofo Antonio Banfi e il giornalista e studioso di economia Luciano Barca, evidenti testimonianze di una fase in cui la sinistra nostrana esprimeva un'elaborazione culturale di alto livello. Ora, in tali richiami a una straordinaria tradizione di lotta e di pensiero non vi è nulla di passatista. La spinta è semmai quella di rivendicare le proprie radici per meglio proiettarsi nel futuro. Lo attesta lo stesso svolgimento del dibattito, che qui ci permettiamo di sintetizzare. A presentarlo, rivolgendo un saluto ai presenti, ci ha pensato Franco Greco, che ha subito evidenziato uno degli intenti dell'iniziativa. Volta anche a esprimere un ringraziamento collettivo verso un italiano coraggioso, che ha sfidato il senso comune dei nostri anni. E ha indicato, senza mai perdere in concretezza, un possibile modello di accoglienza degli immigrati. Tale discorso è stato collocato in un quadro più ampio da Claudio Siena, Presidente dell'Associazione Enrico Berlinguer. Questi, in un intervento introduttivo appassionato e a tratti commosso, ha anzitutto ricollegato le odierne battaglie antirazziste alla storia di un territorio in cui l'opposizione al nazifascismo è stata un fatto di massa. D'altra parte, nonostante tutti i cambiamenti che lo hanno interessato negli anni (inclusi quelli indotti dalla speculazione edilizia), il Quadraro mantiene ancora la sua anima popolare. Dunque, i valori che hanno animato la Resistenza vi sono ancora sentiti e buona parte della popolazione si riconosce nello sforzo profuso da Mimmo Lucano, che ha fatto della difesa dei più deboli la sua ragione di vita. Certo, nella difficile fase che stiamo vivendo, molte delle conquiste sancite dalla Costituzione del 1948 sono messe in discussione. Gli attacchi del governo all'autonomia della magistratura o al diritto di sciopero ne sono testimonianze tra le più gravi. Ma nelle piazze sta tornando il protagonismo di massa, confermato anche dalla grande manifestazione delle donne svoltasi nello scorso 25 novembre ("il cui grido", ha tenuto a evidenziare Siena, "rimasto inascoltato dal governo"). Non solo, un uomo integro come Mimmo Lucano ha saputo far emergere il tessuto democratico della Calabria, una regione attanagliata da mille problemi ma che non può esser citata solo in relazione a fatti di mafia. Francesco Laddaga, Presidente del VII Municipio, si è a suo modo ricollegato a queste tematiche, esprimendosi in termini non convenzionali, atipici per un rappresentante delle istituzioni. Nel ringraziare l'Associazione per l'iniziativa, ha parlato esplicitamente di regalo "fatto al territorio". Perché l'esperienza di Riace ha un valore assoluto: in tempi di egoismo sociale ha ribadito che qualsiasi vita umana ha valore. E ha fatto parlare l'Europa e il mondo di un'altra Italia, lontanissima dai disvalori incarnati da Matteo Salvini e dal poco compianto Silvio Berlusconi. Sul significato dell'esperienza di Riace si è soffermato anche Peppe De Cristofaro, Senatore di Sinistra Italiana. A suo avviso, Lucano ha anzitutto tentato di trasformare un piccolo paese che si stava spopolando in luogo di rinascita morale, culturale e civile. Ha pagato a caro prezzo questo intento, ma ora che l'incubo è finito, ora che un castello giudiziario fondato sul nulla è crollato, bisogna avere il coraggio di proseguire la lotta. L'opposizione a un governo sempre più reazionario si deve intensificare, pena un imbarbarimento ulteriore della nostra società. Il Decreto Cutro 2, infatti, prevede che anche gli immigrati minorenni non accompagnati possano essere reclusi. In più, con l'astruso dettato sull'Autonomia Differenziata, si rischia di spaccare ulteriormente il paese, a tutto svantaggio delle Regioni meridionali. La necessità di un'opposizione più forte è affiorata anche nel discorso di Duilio De Montis, dell'Associazione Parliamo di Socialismo. Le sue parole hanno testimoniato lo sforzo di coniugare analisi socio-politiche e azione concreta. Perché se l'obiettivo di fondo è quello di ricostruire la sinistra in Italia, esso non può essere perseguito se non mettendosi al servizio degli ultimi. Tra questi, gli etiopi che occupano Palazzo Selam, confrontandosi con una condizione abitativa estrema. Di più, nel corso degli anni De Montis si è occupato anche di come far ottenere agli immigrati la residenza, così da garantire loro l'accesso al Servizio Sanitario Nazionale. Tale lavoro sui bisogni più immediati si è ispirato all'opera di Mimmo Lucano e ha portato a una conoscenza profonda delle leggi disumane con cui questo paese affronta il tema immigrazione. Non tutte, peraltro, appartengono alla ferocissima destra di casa nostra: lo schieramento che si definisce progressista ha per esempio prodotto la pessima Turco-Napolitano. Mario Musumeci, della sezione Anpi Nido di Vespe, ha anzitutto ricordato con orgoglio che nido di vespe era l'epiteto rivolto al Quadraro dal criminale di guerra Herbert Kappler. In più, ha precisato il motivo per cui l'ANPI ha scelto di prolungare il suo percorso oltre il tempo di vita dei partigiani. Il punto è che certe idealità rimangono attuali. E Mimmo Lucano lo ha dimostrato ampiamente: in una fase in cui la politica ha perduto di nerbo ideale, egli non si è negato a scelte forti, sostenute da un profondo senso di responsabilità verso gli altri. E' esattamente quello che fecero le donne e gli uomini che animarono il moto partigiano, rischiando la vita per ribaltare il destino di una collettività che la dittatura aveva portato alla catastrofe. Del resto, essere antifascisti oggi non significa partecipare a una o due sfilate l'anno, né limitarsi a combattere i pur preoccupanti episodi di violenza cui dà vita l'estrema destra. Vuol dire, invece, lottare ogni giorno contro tutto ciò che è iniquo, per dare concretezza agli ideali di giustizia, eguaglianza e libertà. Preceduto da interventi di notevole

segue a pag. successiva

Il Presidente del VII Municipio di Roma Francesco Laddaga e Mimmo Lucano davanti al Monumento che ricelebra i rastrellati del Quadraro

Mimmo Lucano

segue da pag. precedente

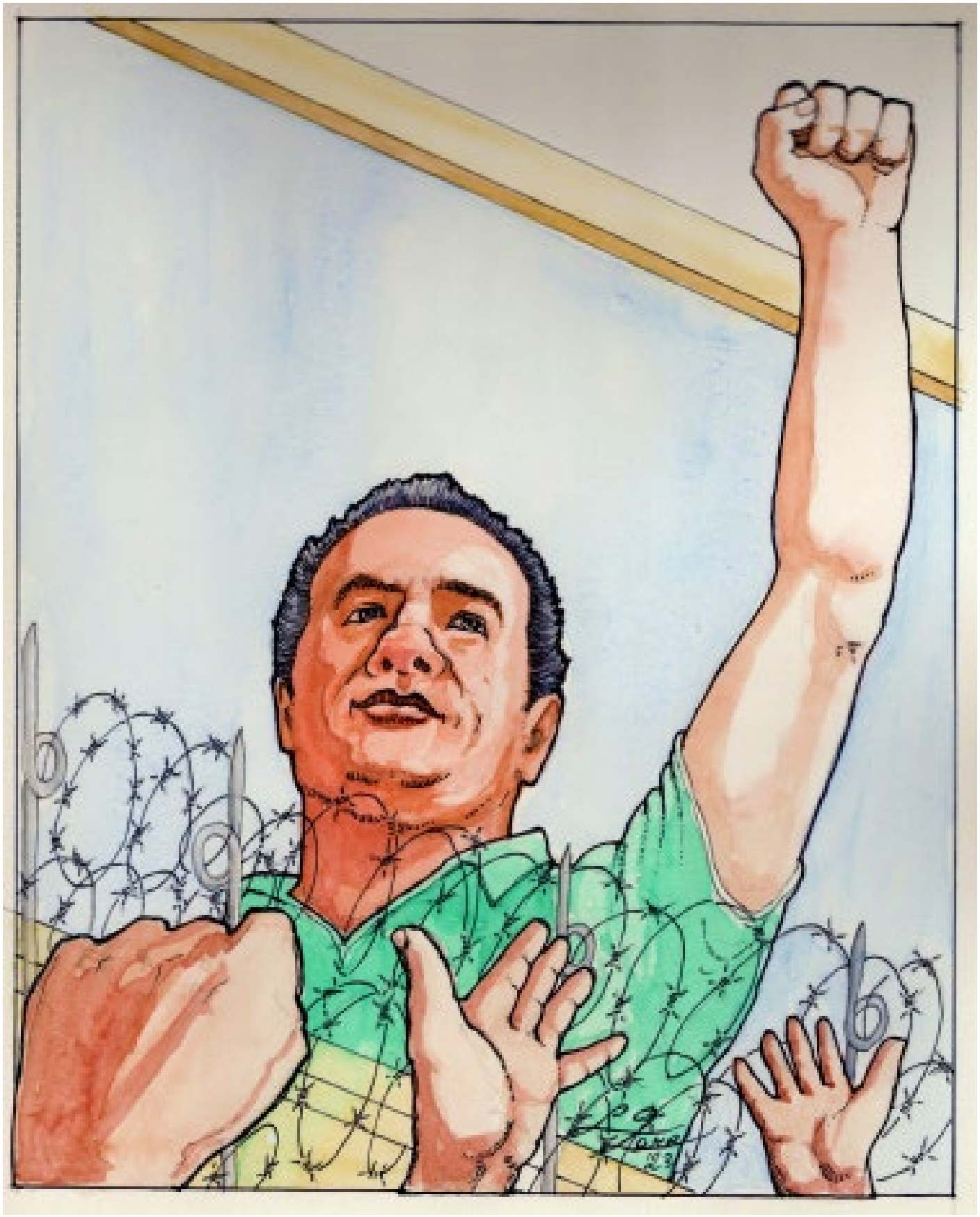
spessore, l'ex Sindaco di Riace si è espresso in modi limpidi, lontani dai bizantinismi della politica italiana. Diversi passaggi del suo discorso sono stati sottolineati dagli applausi di una platea attenta, capace di cogliere al volo le affermazioni di maggior rilievo politico o umano. Peraltro, Lucano da un lato ha sottolineato di non sentirsi portatore di verità assolute, dall'altro ha confermato un'ammirevole saldezza di principi. Egli sì è anzitutto soffermato sulle caratteristiche del suo territorio, segnato da una storia di emigrazione ("la Riace più grande è quella che si trova altrove, noi siamo rimasti in pochi"). C'è voluto del coraggio per andare via, per costruirsi un futuro in altri luoghi. Ma il coraggio è anche quello di chi resta, soprattutto quando tale scelta si lega all'impegno sociale. In tale territorio, la storia dell'accoglienza comincia nel 1998, quando il futuro Sindaco svolgeva l'attività di Assistente in un laboratorio chimico. Un giorno, mentre si recava al lavoro, egli ha avuto modo di osservare uno sbarco. Dato che l'imbarcazione era ormai lontana, gli sembrava che tante, tante persone venissero direttamente dal mare. Erano curdi, in fuga dai vari paesi in cui sono oppressi (Turchia, Siria, Iraq). Da questo evento è scaturita la sua scelta di confrontarsi con quel grande tema che è l'immigrazione. Una scelta confermata nei suoi tre mandati da Sindaco (2004-2018) e sviluppata con coerenza, tanto da renderlo inviso alla destra e in particolare a Matteo Salvini. A ben vedere, quel che ha più turbato, nell'esperienza di Riace, è stata la capacità di parlare il linguaggio politico dell'accoglienza. Ossia di evidenziare le cause della fuga di tante persone dalla loro terra d'origine: le guerre, le spietate repressioni e le forti diseguaglianze. Tale impostazione rimanda anche a una precisa formazione giovanile. Mai neutrale in politica, da giovanissimo Lucano ha partecipato ai fermenti sociali antimafia che, nella Locride, si sono sviluppati in seguito al barbaro assassinio del mugnaio Rocco Gatto (1977). Allora il movimento studentesco si saldava naturalmente a quello contro le prevaricazioni della malavita organizzata, portando tante persone ad avvicinarsi alle idealità democratiche. Il successivo impegno per l'accoglienza e l'ospitalità è in fondo uno sviluppo di quella prima militanza, già orientata nel senso del riscatto del territorio. Nel portarlo avanti, Lucano ha dato priorità alle persone, valutando come secondarie le pratiche burocratiche. Una logica apprezzata dai settori più avanzati del mondo cattolico, a partire da padre Alex Zanotelli e da Mons. Giancarlo Maria Bregantini, ma che ha costituito una spina nel fianco per la destra. Tale compagine politica, anche dopo la Strage di Cutro, non ha trovato di meglio che varare un Decreto Legge restrittivo e punitivo verso chi affronta ogni pericolo per cercare un futuro migliore. Per non dire dell'idea di deportare gli immigrati in Albania, altra conferma della totale incompatibilità con i diritti umani di partiti come la Lega e Fratelli d'Italia. In nome di una siffatta impostazione, Salvini e i suoi hanno sempre cercato in tutti i modi di azzerare l'esperienza di Riace, e nel 2016 pezzi di magistratura a loro vicini hanno fatto partire un'autentica persecuzione giudiziaria. Che si è associata allo sforzo di una parte dei media, volto alla diffamazione di un'esperienza esemplare. I valori incarnati da Riace dovevano essere soppressi, perché troppo scomodi per chi ha costruito il suo successo sulla propaganda più bieca, veicolando l'immagine falsa degli immigrati invasori. Ma a inquietare i settori più reazionari della politica italiana è stato anche il messaggio di speranza lanciato da quel piccolo comune calabrese, in cui si è dimostrato, una volta per tutte, che le persone immigrate possono contribuire al rilancio di una terra in difficoltà. Della vicenda giudiziaria in molti sono edotti: essa è partita con un avviso di garanzia, cui sono seguiti gli arresti domiciliari e il divieto di dimora a Riace. Oggi, a parte una condanna di un anno e sei mesi, relativa a un fatto burocratico e senza obbligo di pena, le accuse contro Lucano sono tutte cadute. Lui, però, ha confessato che non credeva in un esito simile, perché il potere non è abituato a smentire se stesso. Perciò ha affrontato la sentenza della Corte d'Appello senza troppe speranze. A rincuorarlo, in questi anni, è stata la constatazione del modo in cui tante persone hanno percepito la sua vicenda giudiziaria, discostandosi dalle letture mediatiche e intuendo la persecuzione in atto. Una persecuzione affrontata con l'animo di chi ha fatto il proprio dovere, senza mai piegarsi a una "burocrazia squallida", del tutto incapace di vedere le persone oltre alle carte e ai numeri. Nel suo avvincente racconto, Lucano ha precisato di aver saltato alcune pratiche burocratiche non per interesse personale, ma per senso di umanità. Tra i vari esempi che ha fornito al riguardo, ne riportiamo uno, giustamente sottolineato dall'applauso collettivo. Ossia, la scelta di fare la carta d'identità a una madre e al suo bambino di 4 mesi, nonostante fossero sprovvisti di permesso di soggiorno. Un'infrazione resa necessaria dalle condizioni di salute del piccolo e dal fatto che, senza il documento in questione, non si può accedere all'assistenza sanitaria. Certo, il PM gli ha contestato il falso in atto pubblico, ma – si è domandato Lucano – si possono privare le persone più fragili di un diritto universale come quello di ricevere le cure? Tale modo di porre i problemi ha colpito i più, così come non ha lasciato indifferenti è la forza d'animo di quest'uomo, che nella parte finale della sua narrazione ha recuperato l'ottimismo. Sottolineando la sostanziale sconfitta dei suoi persecutori, che non sono riusciti a distruggere gli ideali alla base dell'esperienza di Riace. L'ultimo intervento è stato quello di Vincenzo Vita, Presidente dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. A nostro avviso, egli ha posto questioni di notevole rilievo. Tra queste l'esistenza, nel diritto, di un principio come quello dell'equità, anche detto giustizia del caso singolo. Esso permette ai giudici di non basarsi solo sulla norma astratta, perché un'applicazione rigida della stessa potrebbe portare con sé una decisione ingiusta. Purtroppo, la

Da sx: Claudio Siena, presidente dell'Associazione Berlinguer; Mimmo Lucano; Angelo Tantaro, direttore di Diari di Cineclub

cultura alla base di tale concetto non ha agito nella vicenda giudiziaria di Mimmo Lucano. Anzi, vi è stato un accanimento senza pari, volto ad attaccare una certa idea di comunità e a rivolgere un monito a chiunque volesse rapportarsi in modi solidali al mondo degli ultimi. Importante, nel discorso di Vita, è stato pure il richiamo alla distinzione tra il rispetto della legalità e la legittima critica del diritto. Tornando su iniziative frequentate nei decenni passati, e portate avanti soprattutto da Magistratura Democratica, egli ha ricordato quanto diversi giudici fossero consapevoli di uno dei problemi del diritto, che spesso rispecchia gli interessi delle classi dominanti e non si cura delle esigenze delle persone più povere. L'agire di Lucano si è collocato al centro di questo groviglio di contraddizioni, ponendo per giunta una questione di umanità. Molte persone, riconoscendosi negli ideali di Riace, hanno potuto approcciarsi in modo più maturo ed equo a una delle grandi questioni del nostro tempo. Traducendo inoltre in chiave positiva lo sdegno per certi provvedimenti governativi, come quel Decreto Cutro che, ha esclamato Vita, "mi ha fatto vergognare di essere italiano". In sostanza, tale intervento finale si è ben riallacciato a quelli che lo hanno preceduto. Introducendo la consapevolezza della non totale coincidenza tra legge e giustizia, si è rafforzata la schietta rivendicazione di Lucano circa il primato delle persone e delle loro esigenze. E non si è smentito l'impianto di fondo della iniziativa, lucidamente espresso nell'intervento iniziale di Claudio Siena. Questi, infatti, si è richiamato con vigore a quella Costituzione del 1948 che non è una legge come le altre. E non solo perché ai suoi principi si dovrebbero uniformare tutte le norme approvate in questo paese, ma anche perché essa deriva direttamente da quel moto resistenziale di cui le classi popolari sono state grandi protagoniste. E tiene conto delle loro istanze come mai era accaduto nella storia dello Stato italiano.

Stefano Macera

Mimmo Lucano resiste



“Quando l’umanità, solidarietà è rivoluzionaria” (2024) di Luigi Zara (Quartu Sant’Elena). Mimmo Lucano in caricatura in acquarello

The old oak di Ken Loach, storie calabresi

Tonino De Pace

Sembra una storia calabrese quella raccontata da Ken Loach nel suo ultimo film – speriamo solo in ordine di tempo – *The old oak*. Sembra un racconto che appartiene a quel grande tema della solidarietà che non da tutte le parti raccoglie i dovuti consensi.

The old oak traduce in immagini un percorso di assimilazione reciproca di culture e nel racconto del mite, ma determinato Ballantyne, vero antieroe che si aggiunge alla nutrita schiera di quelli creati dalla penna di Paul Laverty e dalle immagini di Loach, ritroviamo quelle stesse intenzioni che hanno animato la vicenda di Mimmo Lucano, il suo lavoro sociale e politico che ha segnato una gran bella parte della storia della solidarietà verso i migranti.

La storia che ci racconta Ken Loach è quella di un gruppo di profughi siriani che arriva in uno sperduto paese del nord dell'Inghilterra. Un borgo che soffre l'isolamento e vive nel ricordo di quando il lavoro era assicurato grazie alla miniera che nelle vicinanze occupava molti dei paesani garantendo, bene o male, un discreto tenore di vita. Oggi quel paese si sta spegnendo per colpa delle politiche liberistiche degli anni passati e Ballantyne che gestisce un pub ospita sempre gli stessi quattro clienti, acidi, arrabbiati con il mondo e incapaci di alcuna visione che non sia quella di un egoismo brutale e violento. L'arrivo della piccola comunità siriana sconvolge il paese e cambia la vita di Ballantyne che, a differenza della gran parte dei suoi compaesani, solidarizza con loro e anzi riattiva una inutilizzata parte della sua birreria per organizzare un pranzo con i piatti preparati dalle famiglie dei profughi. Solidarizza soprattutto con Yara, che fa la fotografa ed è l'unica a conoscere bene l'inglese. Ballantyne dovrà subire l'isolamento dei suoi amici di sempre, ostili ai nuovi arrivati, ma la vecchia quercia continuerà nel suo lavoro, nonostante i sabotaggi e le maldicenze.

Il lavoro di Loach, nel corso degli anni e della elaborazione di un cinema autenticamente popolare – da qui una certa "accusa" di eccessivo didascalismo – si è evoluto e depurato in quella semplicità formale disarmante e allo stesso tempo di una forza persuasiva (pedagogica, nell'accezione più alta del termine) senza eguali di cui parla Alessia Cervini nel suo intervento su fatamorganaweb[1]. È proprio in questa raggiunta semplicità argomentativa, calviniana, che si cala in un reale consueto ma ancora tutto da scoprire nella sua invisibile consistenza, che il cinema di Ken Loach, l'ultimo, ma anche quello più lontano nel tempo, ha sempre saputo gettare una luce particolare sul rapporto con il potere, da qualunque parte esso venisse, e più specificamente, nel passato, su quel variegato e non sempre facilmente leggibile mondo del lavoro che nel suo vario atteggiarsi pone temi e produce conseguenze non sempre prevedibili. Loach ha sempre ridotto la materia alla sua centralità, dimostrazione di una profonda conoscenza e di una attenzione non comune, sincera e fondante di quel rapporto immediato, empatico che il regista inglese ha ormai da anni costituito con il suo pubblico.

The old oak si aggiunge a questa filiera incrementando quel legame con quella parte di pubblico che nel condividere il percorso autoriale di Loach lo ha eletto a proprio mentore e narratore, punta di diamante di un cinema sempre più raro che trova in quel racconto lineare e pulito, ogni tema che appartiene alla famiglia dell'internazionale della solidarietà alla quale si iscrive anche Mimmo Lucano.

Inutile stare a sottolineare le similitudini tra i temi che i due personaggi, distanti e vicini diremmo alla Wenders, qui si tratta, piuttosto, di leggere i loro percorsi in funzione di quella costruzione di un altro modo di sentire la solidarietà che non sia di facciata ma reale. In questa direzione va ricercata in quel fare di Mimmo Lucano, poi interrotto dalle note vicende giudiziarie che come è noto si sono risolte in un pieno accertamento di inesistenti reati, se non per un residuo quasi insignificante che resta poco più di un illecito amministrativo, ma anche quello commesso a fin di bene in quella violazione della legge che si sente oggettivamente ingiusta, inadeguata.

Anche il percorso politico – in senso più alto e non di appartenenza al partito – di Lucano, come quello di Loach, nasce da una conoscenza e da un sentire vicini i temi della solidarietà. È così che Lucano, con una soluzione che ricorda l'uovo di Colombo, ha accolto i primi migranti nella sempre più spopolata Riace Superiore e ha cominciato a renderli partecipi dei luoghi, pretendere anche da loro quella partecipazione alla vita sociale, integrando i servizi del Comune con il loro lavoro, la loro esperienza e favorendo l'apertura di piccole e proficue attività che consentivano l'autosostentamento dei migranti stessi. Una via semplice, naturale, realizzata con quella stessa semplicità formale disarmante e allo stesso tempo di una forza persuasiva (pedagogica, nell'accezione più alta del termine) senza eguali.

È dunque su queste direttrici che la vicinanza tra le due esperienze, solo geograficamente lontane, è sovrapponibile. L'immediatezza della risposta ai bisogni di Bellantyne e il suo isolamento dalla comunità per le sue scelte antagoniste, ci ricordano questi stessi effetti nei confronti di Lucano, ma non ci sono rivoluzioni senza sconfitte e alla fine entrambi hanno vinto la loro battaglia, riaffermato i principi di una solidarietà che si fa invincibile, di qualcosa che avanza e non può essere fermato, ma compreso e assimilato. Entrambi hanno fatto dei loro piccoli e sperduti paesi due metropoli della solidarietà dove si convive, ciascuno nel rispetto delle proprie tradizioni che si contaminano e quindi si arricchiscono. In questa semplicità, il rigore di un pensiero che lega uomini e idee, cinema e politica.

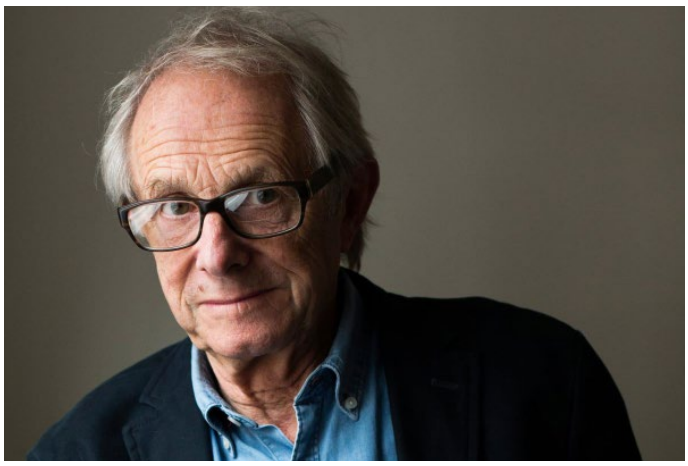
Tonino De Pace

1 *L'ultima mensa – The old oak, di Ken Loach, www.fatamorganaweb.it*

Il Cinema di Ken Loach e di Stephen Frears – L'Inghilterra che non ti aspetti

Valeria Consoli

Sulla scia del grande successo riportato anche in Italia dal film *The Old Oak*[1], dal nome del Pub di una cittadina del Nord Ovest dell'Inghilterra, in cui la maggior parte della vicenda è ambientata, il nome di questo regista ormai ultraottantenne - nato a Nuneaton (UK) nel 1937 - ci ha mostrato il volto piuttosto inusuale di un Paese a cui, anche a voler sfuggire ai più desueti luoghi comuni, fino a non molti decenni fa attribuivamo determinate caratteristiche consone al ruolo di nazione ricca e influente, che sotto molti aspetti aveva rappresentato. E' tuttavia giusto sul finire di quegli Anni Sessanta, il successo travolgente dei Beatles e dei Rolling Stones, che avrebbero per sempre rivoluzionato il mondo della musica leggera, e di Mary Quant, ambasciatrice della moda cosiddetta *pop*, con il lancio della minigonna, hanno rivoluzionato il volto di quell'Inghilterra compassata e benpensante, che da sempre risiedeva nell'immaginario di quei paesi come l'Italia, da quei modelli distante anni luce o che almeno così si vedeva.


Ken Loach (1936)

Stephen Frears (1941)

Parallelamente, di contro alle inquietudini che aldilà dell'Atlantico si manifestavano sempre in quegli anni a partire da quei movimenti che cominciavano a contestare la guerra in Vietnam ed a combattere il razzismo a fianco di esponenti del *black power*, a favore del potere nero e di quelle classi disagiate, che anche nelle nazioni apparentemente più avanzate, si vedevano pressoché ignorate e disattese nei loro diritti, anche la madre patria inglese comincia ad interrogarsi sul problema degli immigrati, specie quelli delle ex colonie asiatiche ed africane, nonché sulle classi subalterne dell'*establishment* nazionale.

E' naturale a questo punto che anche alcuni giovani registi più accorti si interrogassero sulle sorti dei loro compatrioti meno fortunati quali le masse operaie e soprattutto quelle donne, le cui vite si disfacevano nell'alcolismo e nelle rinunce. *Poor cow* (1967) è la prima opera di un giovane Ken Loach, tratta dall'omonimo romanzo di Nell Dunn e interpretato da Carol Withe e da Therence Stamp, che raccoglie in parte l'eredità del Free Cinema inglese, specie di Lindsey Anderson.[2] Nata in un quartiere povero ed insoddisfatta del rapporto con il marito, che viene di lì a poco rinchiuso in carcere per una rapina, Joy passa le giornate nell'alcool e legandosi a tutta una serie di uomini sbagliati. Per poter mantenere il figlio piccolo si impiega in un bar, fino a quando la scarcerazione del marito la porta, sia pure *obtorto collo*, a continuare insieme a lui la sua monotona esistenza.

Sempre l'interesse per il disagio femminile lo porterà più di trent'anni dopo alla realizzazione del bellissimo *Ladybird, Ladybird* (1994). Scritto dalla sceneggiatrice esordiente Rona Munro ed ispirato ad una storia vera, racconta di *Maggie*, anche lei originaria di un quartiere periferico di Londra e con un difficile passato familiare, per questo malvista dai Servizi Sociali, che le hanno sottratto i quattro figli, da lei avuti nel corso del tempo da quattro uomini diversi. Raccontato in modo ellittico tramite tutta una serie di flash back, *'tocca allo spettatore risalire, se crede, alle cause e stabilire dove finiscono i doveri dello Stato e dove cominciano i diritti invalicabili dell'individuo'*[3].

Lo precede di un anno il toccante *Piovono pietre*,[4] (1993), il cui titolo è ispirato all'adagio ' Quando piove sui poveri, piovono pietre'. Interamente ambientato in un quartiere operaio di Manchester, è la storia di Bob, un povero disoccupato, che si adatta ai lavori più svariati ed a volte anche più stravaganti. Come quando ruba una pecora da macellare per poi venderne la carne ma costretto di lì a poco a finire nelle grinfie di un usuraio. Tutto questo per poter acquistare l'abito della Prima Comunione alla figlia, cosa peraltro molto importante per la suo nucleo familiare, di religione cattolica e molto osservante.

Se in Ken Loach l'interesse per le classi subalterne è principalmente rivolto alle comunità locali, non è mai venuto meno in lui l'interesse per gli esuli ed i profughi di altre nazionalità come dimostra, oltre che nel già citato *Ladybird, Ladibird*, in cui introduce il personaggio di *Jorge*, un rifugiato latinoamericano destinato a diventare il compagno stabile di Maggie, in *Terra e Libertà*(1995) ambientato durante la Guerra Civile spagnola e ne *La canzone di Carla* (1996), un'esule dal Nicaragua giunta a Glasgow per sfuggire alla guerriglia fra Contras e Sandinisti, che insanguina il suo Paese, in *The Old Oak* si assiste all'incontro scontro fra alcuni esponenti della comunità mineraria di Durham, una cittadina del nord est inglese con un gruppo di profughi siriani. Fra questi un ruolo di primaria importanza è rivestito dalla brava Ebla Mari – non a caso il nome di due antiche città della Siria (!) – che interpreta Yara, una ragazza che fa la fotografa sia pure per passione e che si esprime molto bene in Inglese. Questo le permette di fare un po' da *trait d'union* fra i suoi compatrioti e quei membri della comunità, che si mostrano meno intransigenti e meno ostili. Il finale, forse un po' troppo idealizzato, finisce per mettere d'accordo tutti.

Quanto a Stephen Frears (Leicester, 1941) regista di film di autentico spessore come *Le relazioni pericolose* (1988)[5], interpretato magistralmente da Glenn Close, John Malkovitch e Michelle Pfeiffer e *The Queen* (2006) con una superba Helen Mirren nei panni della Regina Elisabetta d'Inghilterra, sulla scia di Ken Loach ma con uno stile forse un po' più *light* rispetto

segue a pag. successiva

1 *(Engl.) - La vecchia quercia*

2 *- Lindsy Anderson - Regista inglese fondatore del Free Cinema (Bangalore, India, 1923/ Angouleme, Francia 1994)*

3 *- v. Fabio Ferzetti, Il Messaggero, 16 Aprile 1994*

4 *- (Ingl.) Reining Stones*

5 *- ispirato all'omonimo romanzo epistolare del Settecento francese di Choderlos de Laclos e all'adattamento teatrale di Christopher Hampton, che ne è anche lo sceneggiatore*

segue da pag. precedente

a quest'ultimo, non poche volte ha affrontato dei soggetti in cui lo scontro fra gli abitanti del posto – il più delle volte residenti anche questi nei quartieri malfamati delle grandi città – e gli immigrati, in genere di origini mediorientali, vengono alle mani quando non si sfidano in veri e propri scontri armati.

E' così in *My beautiful laundrette* (1985)[6] tratta da una sceneggiatura di Hanif Kuraishi, drammaturgo e scrittore di padre pakistano e madre inglese, in cui in chiave ora drammatica ora comica racconta le scaramucce e le complesse relazioni fra le due comunità, quella autoctona e quella anglo – pakistana, nella Londra di Margareth Thatcher. Mentre vengono esplicitate alcune tematiche quali l'omosessualità ed il razzismo, non mancano le critiche neanche troppo velate alla politica del Paese al tempo della Lady di ferro e che hanno, in un certo senso, una continuazione ideale in *Sammy e Rosie vanno a letto* da lui girato tre anni più tardi (1988). Quello che in 'My beautiful laundrette' si colora di una certa ironia, come quando due mature immigrate pakistane naturalizzate inglesi, sorseggiando una tazza di the, si scambiano apprezzamenti su quella che è ormai diventata la loro terra, una dice all'altra: *'Ma la chiami patria, questa squallida isoletta europea?!* in *Sammy e Rosie* tutto diventa più complicato e difficile, partendo da un Indiano, che da ragazzo ha mitizzato Londra dove ormai anziano si trasferisce per stare vicino al figlio ed alla nuora inglese e dove invece trova odio razziale e tensioni di carattere sociale, cui finirà per soccombere togliendosi la vita.

Nella vicina Irlanda sono ambientati due film, che sia pure in tempi diversi mirano a mostrare una società per certi versi ancora chiusa e bigotta specie nei confronti della donna. Nasce così *The snappers*[7], (1993)in cui una ragazza non ancora ventenne scopre di attendere un figlio da un uomo sposato, di cui non vuole però rivelare l'identità. Vincendo le tensioni, venutesi a creare in seguito ad una ridda di ipotesi sul padre del nascituro, dapprima in famiglia quindi nel quartiere e presso la cerchia dei conoscenti, riesce alla fine a spuntarla facendosi accettare dopo avere dato alla luce la sua piccola Giorgina. La vicenda è tratta dal romanzo omonimo di Roddy Doyle.

Assume un piglio più drammatico la vicenda di *Philomena* (2013). Nel 1952 l'adolescente Philomena viene messa dalla famiglia in un convento, perché incinta e dunque 'da riportare sulla retta via'. Interpretato dalla brava Judi Dench, il film ripercorre la vicenda di questa ragazza, il cui figlio appena dato alla luce le viene sottratto e dato in adozione ad una famiglia residente negli Stati Uniti. Per cinquant'anni la donna non riesce a darsi pace, decisa a tutti i costi a ritrovare il figlio. L'incontro con un giornalista sarà decisivo e cambierà la sua vita.

Valeria Consoli

6 - *(It.) Lavanderia a gettone.*

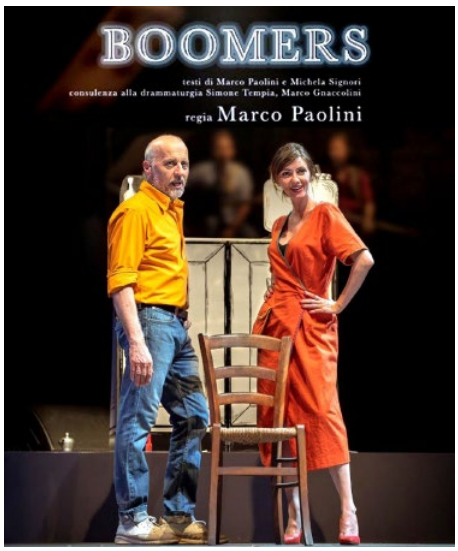
7 - *(Ingl.) – Il marmocchio, termine gergale*

Teatro

Boomers, di e con Marco Paolini

In scena giovani di ieri, alle prese con un mondo che sconfina nel videogioco

Giuseppe Barbanti



Marco Paolini racconta e si racconta a teatro da sempre. Agli inizi con gli Album il suo teatro di narrazione attingeva a piene mani dalle esperienze di adolescente e giovane nella realtà della provincia veneta di più di mezzo secolo fa, quasi sempre rivisitate e impreziosite dalla lezione di grandi scrittori. Nel suo ultimo spettacolo dall'accattivante titolo *Boomers* evoca sì inquietudini, difficoltà e disagio di quella stessa generazione protagonista dei suoi trascorsi teatrali giovanili, formata proprio da suoi coetanei, giovani nati negli anni '50 e '60 del secolo scorso, ma il tutto viene ricondotto e sviluppato nel contesto a Paolini più congeniale e familiare, il Bar della Jole, già scenario degli Album giovanili. E se la parola, talora vivisezionata alla ricerca di un senso in un "pastiche" che si nutriva della lingua veneta, era al centro degli Album, *Boomers* vuol essere a detta dello stesso coautore – il testo è firmato anche da Michela Signori – un allestimento in cui la musica non è una parte dello spettacolo ma lo spettacolo stesso. Al suo fianco troviamo, infatti, Patrizia Laquidara, non solo una delle voci più intense e liriche della musica "leggera" contemporanea ma anche musicista e coautrice, assieme a Alfonso Santimone, delle musiche. Lo spettacolo si apre, appunto, nel "mitico" bar della Jole, il locale del tempo degli Album, situato naturalmente in un paese veneto, stavolta addirittura sotto il pilone di un ponte autostradale, nella notte del luglio 1969 in cui avviene lo sbarco del primo uomo sulla luna. Al bancone nei panni della Jole, Patrizia Laquidara, amata e conosciuta da tutti i frequentatori del bar, mentre l'unico avventore è Nicola, interpretato da Marco Paolini, che descrive il contesto degli stravaganti personaggi da cabaret con cui ha vissuto quella giornata "topica" della seconda metà del '900, tra "professori" che sentenziano e propongono agli altri avventori strani modo di osservare la luna e gli echi delle cronache televisive dello sbarco degli astronauti sul nostro satellite. Ma fra i rumori del ponte, un'impalcatura posizionata al centro della scena che ad un certo punto dello spettacolo fragorosamente crollerà, e le raffinate canzoni intonate da Patrizia Laquidara si innesta nella vicenda il cosiddetto conflitto generazionale. E tutto precipita quando Nicola indossa un visore e si cala nella realtà virtuale costruita su sua stessa sceneggiatura dal figlio, che ripropone in una sorta di scatenato "tourbillon" vicende e protagonisti della giovinezza di Nicola, un universo popolato di una serie di personaggi: Tex Willer, i Viet Cong, lo stesso Nicola in eskimo blu, rugbisti e rivoluzionari, sino alle più popolari icone degli anni Sessanta, Marilyn Monroe e San Giovanni XXIII. Ma in questo racconto digitale, che pur evoca personaggi e figure che dovrebbero essergli familiari, Nicola stenta a ritrovarsi, lo sente confuso e privo di spessore. Le due dimensioni, il virtuale animato dal figlio e il reale da lui evocato, si mischiano come in un cartone animato che non sfugge alla cifra del grottesco. Lo spettacolo assembla brani e momenti di eterogenea provenienza e trova inaspettatamente la via d'uscita nella riproposizione integrale, con il coinvolgimento del pubblico, in una sorta di improvvisata esecuzione corale, di "Figli delle stelle" di Alan Sorrenti, canzone simbolo di quegli anni Settanta che sono il filo rosso dello spettacolo. Forse la lettura di questi versi della canzone, percorsi da una ricerca di senso della vita messa alla prova dallo scorrere di un tempo che non dà risposte, potrà chiarire il legame che desta una certa sorpresa: "Non c'è tempo di fermare/Questa corsa senza fine/Che ci sta portando via/E il vento spegnerà/Il fuoco che si accende/Quando sono in te, quando tu sei in me/Noi siamo figli delle stelle/Figli della notte che ci gira intorno/Senza storia senza età, eroi di un sogno/Noi stanotte figli delle stelle/Ci incontriamo per poi perderci nel tempo". Patrizia Laquidara è stata accompagnata nelle sue perfomance vocali dall'eccezionale trio di polistrumentisti formato da Luca Chiari (chitarra), Stefano Dallaporta (basso) e Lorenzo Manfredini (tromba). Lo spettacolo è una coproduzione JoleFilm e Teatro Stabile del Veneto- Teatro Nazionale.

"Boomers" (foto di Gianluca Moretto)

Giuseppe Barbanti

All'altro lato del Paradiso. La zona d'interesse

Àngel Quintana

Al processo di Norimberga, Rudolf Höss, direttore dei campi di concentramento e sterminio di Auschwitz e Birkenau, affermò davanti alla corte del tribunale che: "*Non furono tre milioni di morti. Furono solo due milioni e mezzo, gli altri morirono di fame, sfinimento e malattie*".

Höss era presente al processo quale testimone a difesa di Ernst Kaltenbruner, capo della Gestapo. Nel percorso dell'udienza, parlò con calma e tranquillità di tutto il percorso riferito all'organizzazione volta a determinare lo sterminio degli internati nel campo di Auschwitz-Birkenau. La freddezza con la quale raccontò il genocidio fece nascere un autentico orrore di paura, il responsabile del male si era presentato come un ligio funzionario, uno che aveva solo eseguito degli ordini.

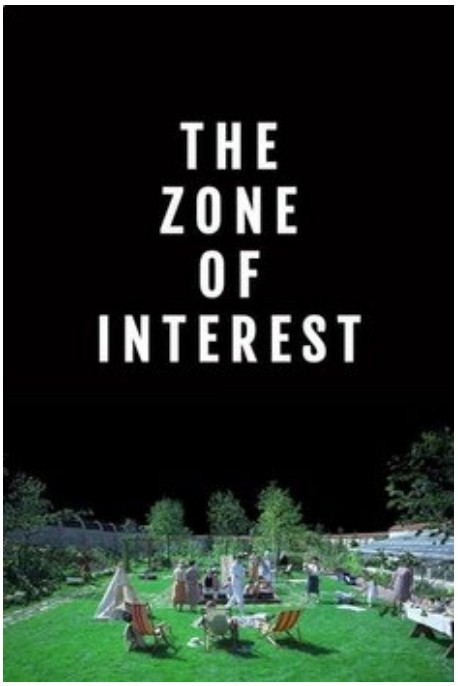
Tra gli scritti sulla realtà dei campi di concentramento riportati da Primo Levi ve ne è uno particolarmente inquietante, il preambolo che elaborò per il libro di Rudolf Höss, *Io comandante ad Auschwitz*. Höss era l'ufficiale delle SS che nel 1940 fu incaricato di dirigere il campo di concentramento di Auschwitz e che nel 1941 fu richiamato a Berlino da Henrich Himmler per ordinargli di creare una nuova unità del campo destinata all'operazione finale, necessaria a gasare una moltitudine di ebrei.

Primo Levi inizia il suo preambolo scrivendo che si tratta di "*un libro pieno di infamie raccontate con goffaggine burocratica che sconvolgono*", ma per il quale era interessato perchè descriveva dell'origine del male, poiché mostrava come quest'uomo, uno dei più grandi criminali mai vissuti, "*non fosse diverso da qualsiasi altro borghese di un altro paese*".

Rudolf Höss e sua moglie Hedwig Höss sono i protagonisti principali di *La zona d'interesse* del regista e sceneggiatore britannico Jonathan Glazer, un film del 2023 che si discosta nettamente dal romanzo del 2014 dello scrittore britannico Martin Amis (Oxford, Regno Unito, 25 agosto 1949 - Lake Worth, Florida, Stati Uniti, 19 maggio 2023) con il quale condivide solo il titolo.

Martin Amis pubblica *La zona d'interesse* nel 2014, generando un'aperta polemica, tanto che inizialmente alcuni paesi come Germania e Francia si rifiutarono di pubblicarlo. Nel racconto, il comandante del campo Paul Doll, ispirato alla figura di Rudolf Höss, è visto sempre come personaggio ubriaco, grottesco e meschino. Doll non è l'unico protagonista del racconto poiché all'interno della struttura romanzesca, come in un trittico, compaiono Golo, un giovane ufficiale del campo la cui missione era quella di rendere più rapida la macchinazione nel campo di concentramento, e Szmulz, un ebreo che fungeva da sottoposto e che doveva indagare sui suoi simili collaborando con i nazisti. Il romanzo *La zona d'interesse* non suscitò polemiche per la sua fredda rappresentazione della vita del gruppo di carnefici in un campo di concentramento nazista, ma per il suo tono satirico e il taglio vaudevilliano in una storia d'amore tra il seducente Golo e la moglie del Comandante Doll. Al momento della sua pubblicazione, si sviluppò un dibattito se fosse lecito o meno scrivere di ballate e di giochi amorosi sul cratere di un vulcano in eruzione, come nella realtà fu il campo di Auschwitz.

Una certa retorica nel raccontare della Shoah inondò il settore della critica letteraria, allo stesso modo in cui era stato fatto qualche anno prima col romanzo dello scrittore franco americano Jonathan Littell, *Le benevole* (2006), incentrato sul punto di vista di un boia, l'immaginario protagonista nazista Maximilien Auen, che dopo aver eliminato tantissimi ebrei in Bielorussia finì nel consiglio della direzione del campo di Auschwitz.



La zona d'interesse di Jonathan Glazer corse il rischio, come il film, di essere attaccato e di suscitare scandalo da parte di una determinata critica, che continuava a ritenere valida la massima del filosofo, sociologo, musicologo e musicista tedesco Theodor W. Adorno (1903-1969) secondo cui era impossibile "*scrivere poesie dopo Auschwitz*".

Nelle sue prime proiezioni del film al Festival di Cannes, non tardarono a riemergere posizioni pari pari a luoghi comuni ogni qualvolta usciva un film sull'Olocausto, considerazioni che andavano dall'abiezione estrema fino all'idea di una insita falsità implicita quando si raccontava di Auschwitz, quasi fosse esso stesso un paradigma di un orrore impossibile da raccontare.

Il concetto della abiezione apparve in una breve recensione del regista e critico cinematografico francese Jacques Rivette (1928-2016) sul film *Kapò* di Gillo Pontecorvo (1919-2006), in cui attaccava un dispositivo della messinscena volta a rendere appariscente il dolore. L'idea della estetizzazione o meno dell'orrore nacque a seguito delle discussioni aperte dal regista Claude Lanzmann (1925-2018), emerse con la pubblicazione nel 2003 del libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* dello storico dell'arte e filosofo Georges Didi-Huberman, in cui si faceva appello sulla necessità di diffondere una fotografia di un gruppo di ebrei nudi diretti verso la camera a gas, foto scattata nelle condizioni prossime alla loro gassazione da un *sönderkomando*. Lanzmann riteneva che la pubblicazione dell'immagine dovesse essere censurata che si trattasse di un atto infame voler mostrare l'inimmaginabile.

Tutta questa polemica si sviluppò fino alla comparsa del film *Il figlio di Saul* (2015), nel quale il regista ungherese Laszlo Nemes riuscì a costruire un dispositivo formale tale riformulando alcuni aspetti legati al valore in sé sulla moralità nell'immagine. Il film affronta il cinema della crudeltà, partendo dall'importanza politica di mostrare l'orrore analizzando il modo e il come lo spettatore può essere introdotto all'interno di un bolgia infernale, affrontando nuove domande sulla memoria storica e sui vuoti che l'oblio determina di fronte al tempo trascorso.

Nel film *Il figlio di Saul* la macchina da presa percorre i corridoi infernali di Auschwitz seguendo il lavoro di un *sönderkomando*, non entrando all'interno della camera a gas ma rimanendone fuori dalle porte, sebbene si siano lasciate sentire le grida dell'orrore esplodere una volta chiusi i cancelli. In *La zona d'interesse* si entra invece proprio all'interno della camera a gas, non lo si fa a partire da scene di una sua ipotetica ricostruzione cinematografica ma bensì da alcune immagini documentarie

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che ci mostrano alcune donne che quella camera ripuliscono.

Le immagini conclusive del film di Glazer non ci riportano al 1945 ma al tempo presente, mostrandoci come Auschwitz sia diventato oggi un parco tematico ad attrazione turistica. Nel mondo attuale l'abiezione non riguarda più una semplice carrellata di immagini ma l'azione stessa di trasformare lo spazio dell'orrore in un'attrazione voyeristica turistica, nella quale la banalizzazione della memoria nasconde nuove leggi della società dello spettacolo presenti nello sguardo dei turisti da cui si osserva il passato. Nel 2016, il regista ucraino Sergei Loznitsa girò il film *Austerlitz*, un documentario sulla presenza turistica nello spazio horror.

È curioso pensare che il lavoro di adattamento svolto da Jonathan Glazer sia più vicino allo spirito del prologo che Primo Levi scrisse al libro di Rudolf Höss che all'omonimo romanzo di Martin Amis.

Nel film, l'inferno è sempre visto dietro i muri, quello che ci mostra è l'universo che gli gira intorno. All'inizio del prologo, Levi ritiene che il libro delle menzogne di Höss sia un utile esempio per comprendere "*con quanta facilità si mostra come il bene possa cedere il passo al male, esserne assediato e, infine, sommerso, per sopravvivere su piccole isole grottesche: una vita familiare ordinaria, l'amore per la natura e una moralità Vittoriana*".

È a partire dal desiderio di svelare una ipotetica vita serena, in un paradiso artificiale collocato in prossimità dell'inferno, che Jonathan Glazer ci mostra come accanto ai muri del campo di concentramento la famiglia di Höss vivesse in una lussuosa villa con piscina. I bambini fanno il bagno nel fiume e si comportano in modo disciplinato, come in una famiglia nazista benestante. Nella sua casa si sentirebbe l'odore del forno crematorio e si sentirebbero le grida disperate delle persone intrappolate nel campo. Alla famiglia ciò non importa, si preoccupa solo delle rose che crescono nel giardino e di apparire come un nucleo familiare unito. Il padre va al lavoro ogni giorno vestito con la sua divisa di servizio per il campo di concentramento, quando la storia non lo aveva ancora battezzato come la bestia di Auschwitz. Tutto cambia quando un giorno gli arriva una lettera che annuncia che la fine del paradiso a fianco all'inferno poteva finire. Il marito poteva essere trasferito a Berlino a dirigere la politica dei diversi campi di concentramento. La donna vorrebbe continuare a fare il bagno in piscina e i bambini giocare e andare giù con lo scivolo. A Berlino, qualcosa di fondamentale viene alla fine deciso e la bestia di Auschwitz torna nella sua confortevole dimora, ma con l'inferno che sta finendo di espandersi.

La proposta cinematografica di Jonathan Glazer ci mostra la mediocrità del male allo stato puro e lo fa a partire da un'estetica che, in un certo senso, provoca una particolare trasgressione rispetto ai codici tradizionali in base ai quali è stato sempre osservato l'Olocausto. Glazer costruisce il suo racconto a partire da una chiara volontà minimalista, cercando nelle fonti estetiche formalmente depurate la possibilità di pensare concettualmente in che cosa consista questo concetto, anch'esso truccato, della "*banalità del male*", quello formulato dalla storica e filosofa tedesca Hannah Arendt (Hannover, Germania, 14 ottobre 1906 - New York, Stati Uniti, 4 dicembre 1975) durante il processo ad Adolf Eichmann.

Nella sua introspezione, Primo Levi recupera la figura di Höss per provare a comprenderne il cinismo e ricordarne necessariamente di come egli sia stato educato da principi chiari: "*L'ordine è necessario, in tutto; le direttive devono venire dall'alto, sono per definizione buone e devono essere eseguite senza discussione, ma in maniera consapevole; l'iniziativa è consentita solo se contribuisce a un'esecuzione più efficace degli ordini. L'amicizia, l'amore e il sesso sono sempre sospetti*".

Jonathan Glazer gira tutto questo in modo impeccabile, con grande rigore, un film su esseri umani che preferiscono preoccuparsi del loro cagnolino piuttosto che dei prigionieri che urlano di dolore accanto alla loro villa. Il male appare in tutta la sua freddezza e ci si interroga sui limiti della sua sopportabilià riferiti a questi atti di perversione. Rudolf Höss attiva la macchina della morte, così che i piaceri della sua famiglia la traducono in soggetto complice dell'orrore. Glazer gira il film da un punto di vista assolutamente concettuale, con intermezzi musicali della cantautrice e compositrice britannica Mica Levi e alcuni piccoli slittamenti nel presente. L'orrore non è solo nel cuore delle tenebre ma nello sguardo con cui lo osserviamo dal nostro presente. Jonathan Glazer ci scuote, il nostro stomaco si restringe. Il film ci fa male.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Mai smettere di parlare di Palestina

Lo afferma Elena Mistrello, autrice di Tracciato Palestina, nella nostra intervista: Ognuno nella forma in cui crede. La mia è il fumetto.

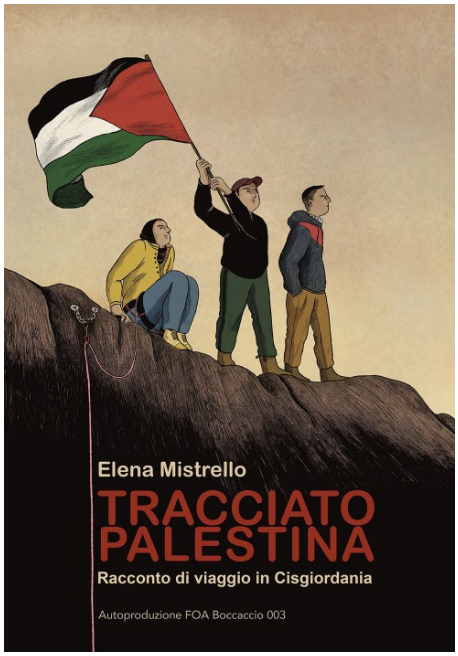
Ali Raffaele Matar

Nella sua prefazione a *Cronache di Gerusalemme* di Guy Delisle, il critico Paolo Interdonato scrive che "fare fumetto di realtà ha sempre a che fare con le mappe". Per districarsi in un percorso tortuoso come quello palestinese, tra voci, rumori, tanta propaganda e troppe omissioni, una mappa lucida, puntuale e dettagliata serve a non farsi abbagliare dalla nebbia della confusione. E, in effetti, ricorda una mappa anche il graphic novel di Elena Mistrello, nuova promessa del fumetto italiano, disegnatrice di Sindrome Italia (miglior sceneggiatura al Treviso Comic Festival 2021). Il suo *Tracciato Palestina* è una potente testimonianza della durezza della vita dei palestinesi, esacerbata dall'occupazione israeliana - un'autoproduzione disponibile tramite spedizione e in alcune librerie selezionate.

Tracciato Palestina esce in un periodo particolarmente duro per la Palestina, eppure è un tassello essenziale per comprendere un contesto troppo spesso travisato e taciuto nella narrazione mediatica occidentale. Quanto pensi possa essere utile per aprire gli occhi a chi non sa nulla della condizione dei palestinesi?

Tracciato Palestina è uscito ufficialmente il 23 settembre, due settimane esatte prima del 7 ottobre: la prima presentazione è stata organizzata a Monza dal collettivo del centro sociale Boccaccio (che ha pubblicato il fumetto) e la seconda si è svolta a Milano, insieme a Mohammad Sabaaneh, fumettista palestinese in tour in Italia per la sua ultima opera, *Racconto Palestina* (Mesogea, 2023). In entrambe le occasioni ho riscontrato un grosso interesse da parte del pubblico. Ammetto che sono rimasta stupita: mentre lo disegnavo si parlava pochissimo di Palestina, io stessa ero meno attenta alla questione e pensavo che dopo il lavoro di Joe Sacco del 1991-1992 sarebbe stato difficile riportare l'attenzione su quei temi attraverso il fumetto. Poi di colpo quella terra è tornata al centro delle cronache. Avevamo già molte presentazioni in programma, ma il carico emotivo suscitato dagli accadimenti ha cambiato tutto e non è stato facile farci i conti, non mi sentivo a mio agio... Ma grazie al confronto con i ragazzi e le ragazze del Boccaccio e di West Climbing Bank, il progetto da cui nasce l'iniziativa della carovana in Palestina che racconto, ho trovato le energie per portare avanti le presentazioni. Insieme, incontro dopo incontro, cerchiamo il giusto approccio per parlare della nostra esperienza. Ulteriore spinta ci viene data dal fatto che il ricavato del fumetto è devoluto alle associazioni che operano nei campi profughi di Betlemme. Andare in giro per l'Italia per parlare di questo fumetto e far conoscere la realtà della Cisgiordania, fare rete, è stata una cosa che ha fatto bene anche a me. Abbiamo incontrato tante persone già molto coscienti e impegnate, ma anche tante altre che invece non ne sapevano granché e per le quali questo fumetto è diventato uno strumento di introduzione all'argomento. Non ha la pretesa di essere esaustivo, parla di un tempo e un luogo specifico, ma è un'esperienza diretta: il mio intento è proprio portare chi legge in viaggio con me e mostragli quello che abbiamo visto e sentito.

Da Joe Sacco a Guy Delisle e Sarah Glidden, ogni fumettista che si è occupato di Palestina ha avuto le sue motivazioni. C'è chi voleva semplicemente fare del graphic journalism e chi lo ha fatto per cause essenzialmente personali, come nel caso di Seth Tobocman che ha voluto ribadire, in qualità di ebreo antisionista, la necessità di dissociarsi, denunciando con la sua arte la violenza dell'occupazione israeliana. E a te, invece, cosa ha spinto a viaggiare in Palestina?



"Tracciato Palestina". Racconto di viaggio in Palestina. di Elena Mistrello. Autoproduzione Foa Boccaccio 003, ediz. illustrata, Pubblicazione: 7 dicembre 2023, ISBN: 1221039024

A Monza faccio parte di un collettivo da sempre solidale col popolo palestinese e sono partita per la Cisgiordania insieme al progetto West Climbing Bank, un progetto che nasce dalla volontà di portare, attraverso la pratica sportiva dell'arrampicata, un messaggio di solidarietà al popolo palestinese. Sono partita quindi come attivista, non avevo intenzione di scrivere un fumetto. Volevo conoscere quella realtà, di cui avevo sentito molto parlare, con i miei occhi e attraverso un progetto in cui mi riconoscessi. Ho deciso successivamente di scrivere questo fumetto per diverse ragioni, innanzitutto per il bisogno personale di ricordare e rielaborare l'esperienza. Disegnarlo è stato molto importante per me, può sembrare banale, ma mentre

Elena Mistrello

disegnavo la tavola del muro di separazione cercando la miglior maniera per raccontare le sensazioni che mi aveva suscitato, il disegno fisico stesso ha avuto un ruolo fondamentale: perdere molte ore a tratteggiare quell'enorme barriera mi ha aiutato a imprimerlo nella testa, a ribadirne la sua esistenza. Un'altra ragione è che credo che le storie che abbiamo sentito dai palestinesi non potevano restare solo nostre, andavano diffuse e fatte arrivare a più occhi e orecchie possibile. Una richiesta che abbiamo sentito spesso da parte loro. In ultimo, il viaggio mi ha impresso un segno profondo, conoscere la forza e la bellezza della resistenza palestinese ha cambiato molto le mie prospettive, se un popolo continua a lottare per la sua terra e la sua libertà non si può smettere di parlarne, ognuno nella forma in cui crede. La mia è il fumetto.

Il viaggio, gli incontri, il murales e poi le testimonianze, i racconti e gli sguardi di tanti, tantissimi palestinesi nei campi profughi in casa propria. Quanto è stato difficile organizzare tutti questi appunti e queste storie?

Subito dopo il viaggio, per diverse ragioni, avevo a disposizione alcuni mesi liberi. Era la prima volta che mi capitava di potermi dedicare interamente alla stesura di uno storyboard senza interruzioni, e questo lavoro lo richiedeva particolarmente. Mi è stato davvero utile, ho lavorato solo a questo, concentrandomi innanzitutto sul ricordo e sull'esperienza ancora molto viva. Questa parte è stata sicuramente impegnativa, ma il fatto di restare fedele a ciò che avevo appena vissuto mi ha aiutato tantissimo a non portarmi fuori strada. Successivamente, insieme a Nicolas Garcia (compagno di viaggio), abbiamo integrato e sistemato alcune parti confrontandole con gli appunti da lui presi durante il viaggio. Abbiamo infine rivisto tutto insieme ad Elio Catania (compagno di viaggio e ricercatore indipendente di Storia), che mi ha dato una mano sia all'editing generale del fumetto che dal punto di vista storico, aggiungendo anche appunti e note per aiutare la comprensione degli eventi. Mi piace l'idea che fare fumetti non sia solo un lavoro solitario: confrontarmi con

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nicolas ed Elio, e farlo leggere sia ai palestinesi che ai miei compagni di viaggio, è stato fondamentale. La parte più complessa di questo processo è stata sicuramente mantenere per tutto il racconto la giusta sensibilità, pesare e curare le parole, ricordarsi di partire da sé a costo di lasciare indietro dei pezzi. Insieme abbiamo cercato il più possibile di riportare le voci dei/delle palestinesi senza filtrarle troppo col nostro sguardo occidentale; non sappiamo se ci siamo riusciti, ma è stato un esercizio importante.

Da Dheisheh e Shuafat a Hebron (Al Khalil) e Gerusalemme, i titoli dei capitoli sembrano tracciare proprio una mappa dei territori palestinesi sottratti ai nativi. Questa "geografia dell'occupazione" è una chiave di lettura finalizzata a mostrare l'impossibilità dei palestinesi di muoversi all'interno dei loro stessi territori?

Non è stata una scelta intenzionale, questa geografia è stata tracciata per noi dai/dalle palestinesi. Da questo deriva il titolo del fumetto. Quando si segna una nuova via in arrampicata si dice "tracciare" appunto, ma "tracciato" è anche un percorso noto, prestabilito. Le storie che ho raccolto sono storie per lo più conosciute, da anni i/le palestinesi raccontano la loro lotta per la libertà, basterebbe ascoltarle per aprire gli occhi. Non c'è nulla di nuovo, purtroppo. Anche in questo caso la geografia che ci hanno mostrato era abbastanza eloquente, io non ho fatto altro che rimanere fedele ad essa.

Parlando dello stile grafico, hai cercato di utilizzare qualche tecnica particolare per questo lavoro? Il fumetto risulta spesso molto denso, eppure in un paio di momenti hai inserito tavole completamente mute, come a voler sottolineare la necessità di dedicare un minuto di silenzio a riflettere sulle ingiustizie subite dai palestinesi...

Ogni volta che inizio un nuovo fumetto perdo molti giorni a cercare lo stile giusto, mi incastro in piccole sfumature e alle volte mi ci perdo. La maggior parte delle volte è la storia stessa a suggerirmi lo stile. Così è successo per *Tracciato Palestina*. Per ragioni di tempo e di economia, ho fatto l'inchiostrazione per la prima volta in digitale. Essendo un'autoproduzione non potevo permettermi di lavorarci tutto l'anno, dovevo trovare un modo di semplificare il lavoro. Il digitale è stato fondamentale e mi ha permesso di dedicarmi ai dettagli e alla densità delle tavole. Alla fine, però, ho scelto lo stile di disegno che mi veniva più naturale e che fosse più vicino possibile a quello che avrei fatto manualmente, cercando di non allontanarmi dallo storyboard a matita che era già molto definito. Inoltre, ho potuto concentrami sulla potenza del bianco e nero, che amo tanto. In alcuni casi le tavole mute sono venute in maniera spontanea, il racconto stesso le richiedeva, non so dire esattamente le ragioni. Le tavole senza parole o comunque di più ampio respiro racchiudono il loro significato attraverso il silenzio che emanano, e spiegarle non avrebbe senso. Molti luoghi e volti che abbiamo incrociato esprimono significati senza il bisogno di ricorrere a parole.

Le tre tavole sono tratte da " Tracciato Palestina"

Nel tuo lavoro di divulgazione, menzioni il pessimo trattamento riservato alle ONG in difesa dei diritti umani, che si occupano di documentare gli abusi dei soldati israeliani nei confronti dei palestinesi. Il caso più assurdo è quello dell'associazione Defence for Children, considerata un'organizzazione terroristica da Israele (Defence for Children ha rami in tutto il mondo ma solo quello palestinese è ritenuto tale da Israele). In effetti, a chi ha poca dimestichezza con la situazione, certi punti nel fumetto potrebbero sembrare assurdi, eppure è proprio la realtà ma di rado se ne sente parlare. Da cosa credi dipenda questa generale ritrosia nel mettere nero su bianco quello che subiscono ogni giorno i palestinesi da decenni?

Non sono sicura di saper rispondere a questa domanda, me la sono fatta anch'io. Ed è per questa ragione che ho scelto di citare le associazioni che abbiamo incontrato nella maniera più precisa e limpida possibile. Il fatto che nei paesi occidentali la maggior parte dei giornali faccia una cattiva informazione che alimenta la propaganda militare israeliana, mi pare ormai evidente e noto. Quando siamo partiti noi nel dicembre 2022, la notizia della creazione di una lista di ONG definite terroristiche da Israele era fresca, e comunque a parte qualche testata (ricordo sicuramente il Manifesto) non se ne è parlato granché. La dinamica è sempre la stessa: usare la parola "terrorismo" per azzerare il dibattito e prevenire possibili contestazioni.

Hai partecipato all'iniziativa promossa da Eris edizioni e Francesca Ghermandi, "Uniti a Handala" per chiedere un immediato cessate il fuoco, che vede in un unico manifesto 104 personaggi di 80 fumettisti italiani, ritratti di spalle come l'iconico personaggio di Naji Al Ali. Com'è avvenuta quest'insolita reunion?

Io sono stata coinvolta da Giacomo Rastabello e Ivan Hurricane, e questo mi ha reso molto felice. Ero contenta che finalmente si muovesse qualcosa nel mondo dei fumetti, ringrazio Francesca Ghermardi e Eris Edizioni per averlo fatto, così come Virginia Tonfoni e Rodolfo del Canto per l'appello lanciato nei giorni di Lucca. Che dietro ai fumetti ci siano innanzitutto persone, capaci anche di organizzarsi, fare rete e creare cose di questo tipo, è giusto ricordarselo sempre ed è bello che succeda quando è urgente.

Non può non colpire una tua frase verso la seconda metà del volume: "non ci sono palestinesi senza ferite". Alla luce degli avvenimenti tremendi del 2023, pensi che questa tragedia sia destinata a restare immutata o c'è la speranza che cambi qualcosa visto che si sta diffondendo una maggiore consapevolezza in merito?

In realtà questa frase non è mia, l'ho reinterpretata così ma è un concetto che ritornava sempre nelle voci che abbiamo ascoltato in Palestina: la maggior parte delle persone e delle famiglie hanno fatto esperienza diretta e indiretta di carcere, torture, arresti, pestaggi e uccisioni. Ogni palestinese ha avuto a che fare in un modo o nell'altro con la realtà dell'occupazione israeliana e questo inevitabilmente lascia delle ferite. Credo che una frase simile sia presente anche in *Palestina* di Joe Sacco, anche qui non c'è nulla di nuovo. Di nuovo c'è forse lo sguardo che cambia sempre e i modi e le forme in cui scegliamo di raccontare le cose, l'importante poi è che queste forme circolino e aiutino a prendere posizione per agire nel mondo reale. Non so quanto una maggior consapevolezza in merito possa cambiare le cose ma ovviamente è quello che più mi auguro, e questo desiderio è tra le motivazioni che mi hanno spinta a scrivere e disegnare *Tracciato Palestina*.

Ali Raffaele Matar

SENZA BANDIERE E UNITI A HANDALA
PER CHIEDERE UN IMMEDIATO CESSATE IL FUOCO!

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #1

C'eravamo tanto amati . Un malinconico omaggio al neorealismo e al cinema italiano

Con *C'eravamo tanto amati*, Ettore Scola racconta i sogni infranti di tre uomini, un tempo partigiani fraterni ed oggi irrimediabilmente lontani e diversi

Lorenzo Pierazzi

Il 21 dicembre 1974 esce nelle sale cinematografiche *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola. Sceneggiata da Age, Scarpelli e dallo stesso regista, la pellicola è girata quasi interamente a Roma collocandosi tra l'inquietante vicenda de *La più bella serata della mia vita* e il degrado raccontato da *Brutti, sporchi e cattivi*. Indimenticato sceneggiatore insieme a Pietrangeli e Maccari di *Io la conoscevo bene* e soprattutto autore di *Una giornata particolare*, negli anni successivi Ettore Scola (Trevico, 10 maggio 1931 – Roma, 19 gennaio 2016) ci regalerà preziose opere come *La terrazza*, *Ballando, ballando* e *La famiglia*. Filmato a colori e in bianco e nero, *C'eravamo tanto amati* è dedicato a Vittorio De Sica e, indirettamente, alla corrente del neorealismo e alla cinematografia italiana del dopoguerra.

Tre ex amici, più una ragazza

Gianni, Antonio e Nicola sono tre partigiani che partecipano alla guerra di Liberazione. La loro amicizia è forte, apparentemente inossidabile. Al termine della Seconda Guerra Mondiale però le loro strade si separano. Gianni si reca a Pavia per terminare gli studi universitari, Antonio riprende il suo lavoro di portantino in un ospedale romano, Nicola ritorna a Nocera Inferiore, il suo paese d'origine, per intraprendere la carriera di insegnante. Qualche anno dopo, nel 1948, Gianni e Antonio si ritrovano casualmente in una trattoria a Roma. Antonio è in compagnia di Luciana, una ragazza di origini friulane, bella e solare. Gianni, noncurante dell'antica amicizia, flirta con la ragazza e la sottrae ad Antonio. Sarà comunque una passione fugace poiché lo stesso Gianni abbandonerà Luciana per Elide, la figlia del ricco palazzinaro Romolo Catenacci, figura senza scrupoli dall'oscuro passato fascista. Intanto Nicola non se la sta passando bene. Il suo incarico di insegnante non lo ha reso felice: anzi, i suoi metodi alternativi (fa vedere in classe film del neorealismo) non piacciono ai notabili del paese e ben presto si trova abbandonato dai colleghi e dalla famiglia. Nel frattempo, Gianni è diventato il capofamiglia dei palazzinari mentre la moglie, che non ha mai amato, muore in un incidente automobilistico lasciandolo precocemente da solo. Nicola tenta la fortuna rientrando nella capitale ma continua ad andargli tutto storto. Al termine di una serie infinita di incontri mancati, Antonio e Luciana si rimettono insieme, un po' per passione, un po per necessità. L'antefatto all'epilogo è rappresentato da una serie di circostanze che portano i quattro a sedersi ancora una volta al tavolo dell'osteria che tante volte li aveva ospitati giovani e baldanzosi. Nicola e Antonio purtroppo litigano come ai vecchi tempi, Luciana deve soffrire per la loro passione troppo sanguigna, Gianni tenta di confessare, ma senza successo, quello che è diventato. Nella concitazione della serata, proprio quest'ultimo perde la patente dando modo ai tre vecchi compagni di andare a trovarlo per restituirgliela. L'indomani, arrivati all'indirizzo riportato sul documento di guida, i tre non crederanno ai loro occhi. Gianni è diventato un borghese ricchissimo che vive in una sontuosa villa con tanto di piscina. Nauseati dalla scena che si trovano davanti (l'ex amico ormai irriconoscibile sta per tuffarsi in acqua) lasciano la patente sul muretto della villa e si allontanano per sempre.

Un cast perfetto

Per interpretare i protagonisti della vicenda, Ettore Scola si affida ad un cast di eccezionale spessore. Vittorio Gassman è Gianni, un personaggio controverso, sopra le righe. È lui che, partigiano, rischia più degli altri la vita, artefice della posa sull'asfalto degli ultimi metri della miccia che brillando deve far saltare in aria la carovana nemica. Ed è sempre lui però che, disilluso dalla vita e dai successivi eventi, si abbandona ad una vita borghese all'insegna del compromesso, dell'ipocrisia, ma soprattutto del malaffare. Una figura complessa capace di affrontare, in qualsiasi situazione e con sprezzo del pericolo, le avversità della vita ma che, posto davanti ai suoi ex amici, non ha il coraggio di gridare a gran voce di aver tradito quegli ideali per i quali avevano combattuto assieme. Gianni è un gigantesco emblema dell'egoismo fatto persona, del successo economico e sociale pagato con l'altissimo prezzo dell'essere destinato ad una tragica solitudine, simboleggiata dall'istante in cui Luciana gli confida che, in tutti gli anni che sono trascorsi dal loro ultimo incontro, non ha mai pensato a lui. L'ideale controcanto narrativo a Gianni è Antonio interpretato da Nino Manfredi. Antonio, infatti, è l'esatto contrario dell'ex amico: è fedele alle proprie convinzioni e, a distanza di trent'anni, è ancora immerso con il cuore e con la testa in quelle colline innevate in attesa di combattere il nemico. La potenza espressiva dello sguardo eternamente sbigottito davanti alle storture del mondo, fanno di Nino

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Manfredi l'incarnazione di una generazione che, tra chi è diventato uno squallido palazzinaro e chi si è ritrovato ad essere un modesto portantino, deve ammettere la sconfitta delle proprie aspirazioni. Anche se Antonio, soprattutto nei confronti della bella Luciana, è comunque un uomo leale come non lo è, e forse non lo è mai stato, Gianni. A completare un trio perfetto di maschere drammatiche, contribuisce Stefano Satta Flores nei panni di Nicola. Stefano Satta Flores è stato un attore che ci ha lasciato troppo presto per non rimpiangere le intense interpretazioni di cui si è reso artefice e per non pensare a quante altre ne avrebbe potuto interpretare. Il suo Nicola è forse il personaggio più integerrimo e ricco di valori assoluti, poiché sceglie la strada che porta a riscoprire le proprie radici e la via della trasmissione alle nuove generazioni della memoria storica. Apparentemente figura minore all'interno del trio, Nicola è invece fondamentale nella narrazione del film essendo l'anello di congiunzione tra Gianni e Antonio. La bella Luciana è interpretata da Stefania Sandrelli. Eterna incarnazione della donna desiderata da tutti, Stefania-Luciana ha una relazione con ognuno dei tre protagonisti. E seppur sia fragile e complessa, è sicuramente il motore che tutto spinge e tutto fa ruotare, attraversata da quell'onestà che la porta a scegliere come compagno l'umile ma leale Antonio rispetto al ricco ma inaffidabile Gianni.

La musica, il quinto protagonista

In *C'eravamo tanto amati* il connubio tra Ettore Scola e il musicista Armando Trovajoli tocca dei vertici assoluti. Ogni brano della colonna sonora simboleggia lo stato di grazia del compositore e si incastra alla perfezione con le sequenze del film. Il tema principale si basa su una scala minore affidata ad un organo che evoca la musica di Bach. L'alternarsi delle note e delle pause rimandano alla difficoltà di condensare la vicenda attraverso un pensiero che possa essere lineare e logico. Un altro tema importante è invece affidato alla chitarra ed è dedicato alla figura di Luciana mentre la più curiosa e sorprendente delle melodie è la canzone partigiana. Sintesi di un testo scritto dallo

stesso Scola e di una melodia creata da Trovajoli, si tratta di un abile falso, ovvero di un canto partigiano inesistente, ma così bello da evocare appieno le gesta e gli stati d'animo di chi combatté per la patria e per la libertà.

Un film profetico, un film in sospeso

Il presente storico della pellicola, sintetizzato dal bellissimo fermo immagine di Gianni che si tuffa nella sua piscina di ricco borghese, ci racconta del fallimento di quegli ideali che i tre amici avevano condiviso per trent'anni. La pellicola di Ettore Scola si spinge, però, ben oltre poiché alla luce di quanto accadrà al nostro Paese da allora in poi, assume un ruolo incredibilmente profetico. Il percorso dentro la storia d'Italia è stata una costante del cinema di Scola. E se *Una giornata particolare* è un film in cui egli guarda alla nostra storia dall'osservatorio privilegiato di una coppia rinchiusa in un piccolo appartamento della Roma popolare, con *C'eravamo tanto amati* si affida ad ampi spazi e a una recitazione corale. Allo stesso tempo, il titolo del film, espresso all'imperfetto, assume il valore simbolico della vicenda incompiuta, dell'impossibilità di realizzare quei sogni che Gianni, Antonio e Nicola avevano condiviso per tanto tempo. *C'eravamo tanto amati* è, quindi, anche una storia in sospeso dove la conclusione della narrazione filmica non coincide con la parola fine alle vicende dei personaggi.

La fine delle illusioni e la tragica incertezza del futuro

Il parapiglia all'osteria avviene il giorno della rimpatriata tra gli ex amici e l'immancabile Luciana. In un film che si srotola in ampi spazi all'aperto (sarà *La famiglia* a rendere più claustrofobica la narrazione di Scola), l'osteria che ospita il loro nuovo incontro rappresenta il luogo chiuso e delimitato dove si sciolgono i nodi narrativi. Un locale apparentemente caldo e accogliente dove i quattro protagonisti, almeno per un istante, ritornano ragazzi sorridenti e ansiosi di raggiungere la maturità per vedere compiersi i loro progetti. In realtà, ben presto l'ambiente diventa sempre più angusto e il salire del tono della conversazione esprime il reale conflitto di idee che caratterizza Antonio e Nicola ma anche la certificazione definitiva dell'impossibilità di ritornare al tempo andato. Una rimpatriata che, come sempre accade, se non supportata da un presente sereno e condiviso, è destinata a naufragare miseramente e a far desiderare che non ce ne siano altre ancora. Perché Gianni, Antonio, Nicola e Luciana non sono altro che quattro facce di medaglie che raffigurano un'umanità fragile e spaventata. Donne e uomini che posti davanti all'inesorabile passare del tempo, non accettano la fine delle illusioni, la malinconia del presente, l'angosciante incertezza del futuro.

Lorenzo Pierazzi

Il cinema di Claudio Caligari

Benedetta Pallavidino

Filmografie infinite di autori che si perdono, che si ripetono, che spaziano e affrontano i più disparati temi e epoche storiche, e poi ne esistono altre brevissime, lapidarie, che riescono a dire tutto e a regalare uno spaccato lucido, vivo, persistente nella memoria dello spettatore. Questo secondo caso è quello della carriera cinematografica di Claudio Caligari: tre film in trentadue anni, l'uno distante almeno quindici anni dall'altro, eppure così vicini ed immediati, quasi pensati in un diretto susseguirsi, come se l'uno fosse il coerente, e unico possibile, seguito del precedente. Caligari dà voce e racconta Ostia, le borgate, i furti, le dipendenze, la miseria, il riscatto impossibile, senza alcun giudizio, come denuncia, ma con grande amore e rispetto, lo stesso che aveva il suo amatissimo, non a caso onnipresente nello sguardo e nella ricerca di un bello invisibile, ma non inesistente, Pasolini. «Il suo Martino (Scorsese) in un angolo della testa, PPP sempre a portata di citazione», così Valerio Mastandrea ricorda e omaggia l'amico di una vita, elogiandone la costanza, l'impegno e il grande talento nel realizzare opere che, esistevano anche quando non prendevano forma, ed influivano su quello che sarebbe venuto dopo. Caligari nasce come documentarista, fortemente politico incentra la sua ricerca sulle problematiche giovanili, sulle quali prevale sin dal 1976 quella della tossicodipendenza che diviene il fulcro del suo primo film: *Amore tossico* (1983), un esempio di *cinema verité*, di neo-neorealismo che segue le monotone e drammatiche giornate di un gruppo di giovani tossicodipendenti di Ostia – attori non professionisti che interpretano loro stessi. Mentre scorrono i titoli di testa, i sei protagonisti avanzano lungo la sconfinata spiaggia del litorale fino a fermarsi con lo sguardo fisso in camera, segue una panoramica che introduce la più celebre scena del film: quella del gelato. Ciopper (Roberto Stani) ed Enzo (Enzo Di Benedetto) con la loro parlata strascicata, comune a tutti i personaggi, discutono poiché il primo ha usato parte della somma di denaro che sarebbe servita per comprare la dose giornaliera, per un gelato. Epica ed emblematica perché i ragazzi di borgata ricorrono a qualunque mezzo, anche il furto e la prostituzione, per racimolare il necessario per non stare *a rota*. Così, si allarga lo spaccato di società che include anche travestiti, ex carcerati, artisti falliti, tutti morti viventi che si trascinano – come la loro parlata – sotto un sole cocente che li fa sudare il doppio, che li spossa e li annebbia potenziando l'azione degli stupefacenti. L'eroina, l'hashish, la coca, calate in vena dominano le scene in cui la macchina da presa, salda e immobile indugia sulla siringa che si svuota e riempie bucherellando avambracci, colli, mani e piedi, mentre con gli schizzi di sangue si creano quadri «veri, fatti di sangue nostro» che sono testimonianza del sentire di una generazione alla deriva, allucinata e vinta.

Claudio Caligari (Aron prov. Novara, 1948 – Roma, 2015)

"Amore tossico" (1983)

Col procedere della narrazione, all'interno del gruppo compaiono i due protagonisti principali, Cesare (Cesare Ferretti) e Michela (Michela Mioni), non meno fatti, non meno allucinati, ma con una relazione alle spalle – anche essa ormai sfaldatasi a causa dell'ossessiva ricerca del paradiso artificiale – e la flebile speranza di poter smettere anche quando i tentativi falliti si sono accumulati in un angolo del cervello, rigettati e allontanati dal bisogno e dalla dipendenza. A loro Caligari impone il peggior destino, Michela muore di overdose nel momento in cui Cesare la convince dopo molto tempo a rifarsi di cocaina, per il ragazzo si manifestano, così, sensi di colpa urlati e febbrili sovrastati dalla musica incombente mentre, disperato, vaga alla ricerca di una soluzione – la morte – che non riesce a raggiungere con una seconda pera, causa scatenante di una corsa sgangherata, una tentata fuga senza meta e senza futuro che si conclude con uno sparo. La macchina da presa, frenetica quanto il suo protagonista, si blocca qualche istante sul corpo esanime di Cesare che giace a terra con le braccia aperte, come un Cristo, liberato dal suo calvario e condannato alla pubblica derisione di chi lo troverà o, come per i poliziotti che hanno premuto il grilletto, lo ignorerà per tornare in centrale a esercitare la giustizia.

Amore tossico, presentato alla Mostra di Venezia del 1983 riceve il Premio De Sica e presto riscuote successo anche all'estero diventando un film di culto per le giovani generazioni. Lunghissima è la lista delle citazioni del film, soprattutto in ambito musicale e Caligari, anche se prima di ritrovarlo alla regia si deve attendere il 1998, è un nome che circola nei circuiti indipendenti. Nel suo secondo film *L'odore della notte* (1998) a recitare sono giovani attori che faranno presto successo, Mastandrea, Giallini,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Tirabassi, interpretano ragazzi di borgata che commettono furti in nome di una personale forma di riscatto che non conosce altro linguaggio se non quello della violenza e della rapina. La narrazione è condotta e accompagnata dalla voce off di Remo (Valerio Mastandrea) che ripercorre le vicende che in cinque anni (1979 -1984) hanno portato lui e i suoi amici a diventare "la banda delle case" che terrorizza e vìola la quiete delle ricche famiglie della Roma bene. Come nel lungometraggio precedente, Caligari punta sulla ripetizione delle azioni, sulla dipendenza, non più dalle droghe, ma da azioni che producono denaro che non dura, che permette di realizzare piccoli sogni come acquistare un bar che non frutta ma che porta ad un ulteriore indebitamento. Remo sarebbe un poliziotto, ma la corruzione che regna tra i tutori della giustizia, la stessa specie di individui che ha sparato a Cesare, è ipocrita, peggiore di quella che muove e soddisfa le esistenze dei protagonisti, Maurizio (Marco Giallini) tenta la via del matrimonio, per trovarsi dopo pochi giorni a tradire la sua sposa. E' dunque evidente, che non vi è nessuna alternativa proficua per i figli di un mondo che toglie e che educa all'eccesso, un eccesso che Remo, ama e odia, di cui non può fare a meno anche quando i ricchi da depredare sono diventati stereotipi ambulanti, divorati dalla loro avidità e ignoranza. Ci sono inseguimenti, adrenalina, violenza, ironia fredda e tagliente – Little Tony che deve cantare *Cuore Matto* «facendo i bassi» con una pistola puntata alla tempia –, citazioni riportate e funzionalissime, tratte da *Taxi Driver*, incastonate in una struttura che riproduce una versione contemporanea e nostrana della violenza di *Arancia meccanica*, in cui la rabbia non è un esercizio di stile, ma una pulsione da assecondare per non lasciarsi rodere interiormente. Neanche per Remo c'è una via di fuga a lieto fine, ne è un po' più consapevole ad ogni rapina: o si continua a correre verso obiettivi sempre più alti che corrispondono a bottini sempre più miseri, o ci si arrende alla giustizia. La domanda con cui ci lascia, poco prima di lanciare i titoli di coda con una pallottola che buca lo schermo è: qual è la vera vittoria? Non è esplicita ma intrinseca alla considerazione: «Un anno fa non avrei ascoltato il Rozzo, non l'avrei seguito in quella villa, ma allora avevo voglia di perdere.» Una frase che ribalta tutto ciò che è stato asserito in precedenza, che dà misura della guerra interiore che Remo ha combattuto parallelamente a quella pubblica, sprezzante e intensissima.

L'odore della notte non riscuote immediato successo, diventa un cult con il sedimentarsi del tempo, con il radicale cambiamento dell'industria, con la sporadica comparsa di titoli di genere che abbiano un valore. Caligari è convinto di non riuscire a fare un terzo film, di restare «uno stronzo che ha fatto solo due film», ed invece se ne va, devastato dalla malattia, poche settimane dopo aver concluso l'ultimo capitolo della sua trilogia: *Non essere cattivo* (2015), prodotto anche da Mastandrea, un film che è ambientato nel cuore degli anni Novanta, dove per Caligari finisce il mondo pasoliniano. Si torna sul lungomare di Ostia, dodici anni dopo le vicende di *Amore tossico*, con una nuova scena del gelato che vede protagonisti due amici fraterni, Cesare (Luca Marinelli), che porta lo stesso nome del Cesare Ferretti morto nel 1989, pochi anni dopo la sua interpretazione, e Vittorio (Alessandro Borghi) che «hanno svòrtato» passando dall'eroina alle pasticche delle droghe sintetiche, che brancolano nel buio illuminato dalle acide luci delle insegne e delle discoteche, di una periferia sempre più grigia, vuota e sterile. Il proposito di Vittorio di cambiar vita, trovar lavoro e metter su famiglia è una via che i ragazzi provano a percorrere parallelamente con esiti differenti: Cesare, che del suo antecedente conserva ogni aspetto, non riesce a discostarsi dalla droga, dalle rapine, vive nella menzogna che racconta a Viviana (Silvia D'Amico), la nuova fidanzata, di essere veramente pulito e fuori da ogni giro. Cesare e Vittorio, il secondo incapace di soddisfare i desideri di stabilità, rinfacciatagli dalla fidanzata Linda (Roberta Mattei), sono in trappola, seguiti dai fantasmi del passato, impersonato dall'Aids che miete vittime anche tra i più piccoli – la nipotina di Cesare, figlia della sorella sieropositiva –, e troppo distanti dal riscatto che è pensato per una generazione futura, neonata. Il loro sopravvivere è brutale, violento, eppure carico di amore, di ricerca dell'altro. I corpi di Cesare e Vittorio si cercano anche quando litigano e si picchiano, si riprendono, si stringono per non rimanere soli di fronte al destino. Affilata, accettata, carica di rabbia è la regia di Caligari che per l'ultima volta racconta con il suo cinema, vero e senza filtri, il mondo che meglio conosce, che più lo attrae, che racconta l'Italia di ogni periferia, in preda ai disagi e ai degradi più disparati. Il regista, affezionato ai suoi personaggi, mai veramente cattivi, regala loro brevissimi momenti di tenerezza per assaporare ciò che avrebbe potuto essere se... Un po' la stessa domanda che si pone chi ripercorre la filmografia di Claudio Caligari sentendo crescere in sé la consapevolezza che il suo sguardo avrebbe potuto rivoluzionare un certo cinema italiano, e trovandosi a provare una sconfinata ammirazione per l'abilità di concentrare un'intera poetica in tre opere imperfettamente esemplari.

"L'odore della notte" (1998)

"Non essere cattivo" (2015)

Benedetta Pallavidino

Cronache dall'Alphaville, il cineclub al Pigneto

Liliana Cantatore

Alphaville è nel Pigneto. Anzi, nel cuore del quartiere di Roma Pigneto: quando la metafora diviene reale e suscettibile di maggiori aperture!

Il Pigneto è un quartiere che ha cambiato pelle più volte; era ieri molto caro a Pasolini che frequentava il bar Necci e vi girò *Accattone* (1961). Con una delle sue sintesi folgoranti lo definì "la corona di spine che circonda la città di Dio", insieme alle altre periferie. Oggi invece il Pigneto è un quartiere alla moda, aperto ai giovani e alla cultura, superficiale e non, di questi ultimi anni. E Alphaville ne è una presenza irrinunciabile e qualificante.

Come Cineclub Alphaville fa parte della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (FICC), prima Federazione volta alla diffusione del Cinema e alla formazione del pubblico. Intento questo fondamentale nel lontano settembre 1947, quando la FICC fu costituita - ancora informalmente -durante la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia e precisato, in termini più rigorosi e formali, nel successivo novembre di quello stesso anno.

La FICC era a tutti gli effetti un organismo di coordinamento per la salvaguardia del patrimonio culturale cinematografico, per la libera circolazione e la conoscenza critica della produzione filmica, per il sostegno, in particolare, del cinema italiano e del cinema in Italia.

In essa confluivano vari elementi di rinnovamento sociale: il cambiamento istituzionale, un pubblico composito, l'entusiasmo suscitato dal riconoscere nel cinema neorealista di quegli anni uno specchio consapevole e credibile della società - dopo tanta nefasta propaganda e tanti leziosi telefoni bianchi, la necessità di condivisione, di confronto, di dialogo per una cultura più viva, più articolata, più reale in una democrazia che voleva darsi contenuti oltre che nome.

Attraverso le appassionate discussioni e le polemiche sui film di De Sica, Visconti, Rossellini, De Santis, Lattuada, Germi, Zampa, Castellani, Rosi, l'Italia costruiva una nuova cultura e una nuova immagine di se stessa. Stava cercando la propria anima.

Il lungo e prestigioso elenco di nomi appena citati - e che potrebbe arricchirsi ancora -rende bene il fervore e la passione di quegli anni. Da evasione e divertimento il cinema si faceva forma di arte, di cultura, di riscatto sociale. Capovolgendo la piramide, venivano privilegiate e rappresentate nella loro struggente umanità le classi escluse: "La terra trema" di Luchino Visconti (1948) si avvaleva di un dialetto siciliano incredibilmente capace di farsi lingua, gli attori venivano dalla strada e spesso vi ritornavano. Il prestigio del Paese, anche all'estero, cominciava a fondarsi sul coraggio di dichiararsi e non più sulla ignoranza e sulla dissimulazione dei problemi reali. Molti peraltro ritenevano che la nostra fama di *morti di fame* fosse soltanto "colpa di De Sica". Così almeno titolava in cronaca un giornale dell'epoca.

Questa digressione ha un suo scopo: c'è adesso un bisogno urgente di rivivere la stessa consapevolezza, lo stesso fervore, la stessa passione. Se il clima è mutato sono mutati anche i problemi, che restano sostanzialmente molteplici e gravi.

Sulla crisi del Cinema - delle sale cinematografiche, dei Cineclub, dei gusti e delle richieste del pubblico - sappiamo tutto o quasi tutto. Manca - solo - la volontà di cambiare, la convinzione e la passione necessaria per farlo.

Alla presenza della televisione si è aggiunta quella ancora più pervasiva dei media e dei social media. Vedere un film sta divenendo sempre più spesso un piacere solitario. In streaming e a casa propria. Anche chi è fermamente convinto che la sala di concerto sia una indispensabile cassa di risonanza non ritiene poi che valga la stessa cosa per una sala cinematografica, mentre poi la magia è esattamente la stessa.

È difficile, se non impossibile, entrare nei rettangolini luminosi di computer, tablet e cellulari, come accadeva a Woody Allen ne *La rosa purpurea del Cairo*.

Era il 1985, davvero altri tempi.

Il Covid e la nuova povertà rischiano di essere il colpo finale. Se interi quartieri - anche centrali - sono privi di sale di riferimento, anche i Cineclub hanno chiuso. Ma Alphaville Cineclub miracolosamente resiste, praticamente non ha mai chiuso. E possiamo facilmente immaginare a costo di quali sacrifici personali. Anzi, è perfino riuscito a rinnovare sé stesso presentandosi in forma diversamente gradevole e più attiva.

E non solo ha superato la tristezza dei tempi, ma anche quella delle difficoltà e dei lutti familiari. Dolorosissima la perdita di Giuseppe Palazzolo, con Patrizia Salvatori fondatore di Alphaville e colonna del Cineclub. Chiunque abbia frequentato Alphaville non può che ricordarlo con affetto e con rimpianto.

Questo perché quello che non si spegne è la passione, la fede nel cinema, il viverlo come memoria e come *finestra aperta sul mondo* secondo l'insegnamento di Bazin, "papà" di Truffaut e nume tutelare di Alphaville. E non è un caso che la Nouvelle Vague sia così presente nella programmazione del Circolo. Qui il cinema vuole essere anche altro, vuole essere provocazione, previsione e speranza di un diverso futuro.

E quindi il programma del 1947 resta vivo e

segue a pag. successiva

L'8 maggio 2001 Patrizia Salvatori e Giuseppe Palazzolo fondavano Alphaville Cineclub con sede nel quartiere romano in *Via del Pigneto*, 283; dal 21 dicembre 2022 Alphaville Cineclub ha cambiato sede trasferendosi nel nuovo spazio, poco distante dal precedente, in Via Romanello da Forlì n. 30 (già sede nazionale della FICC). Nella foto Patrizia Salvatori nella nuova sede

segue da pag. precedente

"Il cinema? Un'invenzione senza futuro!" (fratelli Lumiére), la frase scritta in rosso sulla parete della vecchia sede. Sotto, la stessa scritta nella nuova sede.

operativo ad Alphaville nel 2023: occorre un pubblico nuovo, una nuova cultura, una società nuova. Bisogna tornare a credere interamente nel cinema vero, partecipato, discusso, condiviso, evocato. È questo il grande merito di Alphaville, la formazione del pubblico. E non attraverso la filologia e l'accademia, anche se le competenze ci sarebbero tutte, ma direttamente in campo. E questo senza rinunciare all'ampiezza dell'informazione. In campo, ma a tutto campo. Il veicolo resta quello semplicemente e direttamente umano delle origini: l'accoglienza, l'amicizia, la condivisione, la discussione.

Ogni sera Patrizia Salvatori - Presidente di Alphaville, che ha fondato nel 2001, e quindi veramente cuore e anima del Circolo - introduce un film, sempre accuratamente selezionato ogni volta all'interno di una rassegna. E questo è un valore aggiunto non presente altrove: tout court un valore qualificante. Le rassegne presentano grandi film del passato e del presente, spaziano da Oriente a Occidente, seguono grandi registi e grandi attori, sono sensibili a temi attuali e comunque sempre aperti a utili attualizzazioni - che sembra ovvio, ma che al dunque non lo è affatto -. In ogni caso sollecitano decodifiche personali.

La geografia del mondo si allarga non per globalizzare, ma per universalizzare nella coscienza dello spettatore tutto ciò che è umano, per realizzare un'armonia delle differenze.

Così si scoprono classici dove si credeva esistessero pellicole datate, vengono riscoperti capolavori sconosciuti, il cinema viene accostato ad altre forme d'arte cui del resto si ispira e che riunisce in se stesso.

Si offrono anche attività più scopertamente didattiche: corsi di lettura del cinema, di storia e di tecnica del cinema, monografie di registi fondamentali. Dopo il saggio "Pasolini: sulle barricate dell'anima" è di prossima pubblicazione "Tarkovskij: leggere l'infinito".

Anche nello scrivere si cerca di parlare, di far sì che gli spettatori siano lettori e viceversa, soggetto e non oggetto di formazione e di cultura. Chi frequenta Alphaville sente questo calore: in questi venti anni si sono contati ventimila tesserati. Non tutti ritornano, ma tutti ci sono passati. Chi ritorna in genere continua a frequentare e costituisce una ulteriore ricchezza. Sono tante le competenze che confluiscono in Alphaville, anche a livello specialistico e accademico e tutti collaborano attivamente ai vari programmi del Circolo. Ma il tono è nel piacere di stare insieme, di crescere insieme.

È anche la ragione per cui Alphaville ha tanta presa sui giovani e addirittura sui giovanissimi. In Alphaville trovano l'affettività e l'educazione emotiva e relazionale di cui hanno tanto bisogno.

Di questo oggi parlano tutti, è quanto Alphaville ha sempre fatto e continua a fare. Un altro aspetto del suo contributo al futuro.

Liliana Cantatore

E' docente, scrittrice, formatrice. Ha curato edizioni di classici per la scuola, pubblicato testi di narrativa, saggistica, teatro, formazione docenti. Ha progettato corsi di formazione per le Scuole superiori e per la Provincia di Roma occupandosi di multimedialità, contrasto alla dispersione, buone pratiche, accoglienza.

Poetiche

Se domani non torno

Se domani non rispondo alle tue chiamate, mamma.
Se non ti dico che non torno a cena.
Se domani, il taxi non appare.
Forse sono avvolta nelle lenzuola di un hotel, su una strada o in un sacco nero (Mara, Micaela, Majo, Mariana).
Forse sono in una valigia o mi sono persa sulla spiaggia (Emily, Shirley).
Non aver paura, mamma, se vedi che sono stata pugnalata (Luz Marina).
Non gridare quando vedi che mi hanno trascinata per i capelli (Arlette).
Cara mamma, non piangere se scopri che mi hanno impalata (Lucia).
Ti diranno che sono stata io, che non ho urlato abbastanza, che era il modo in cui ero vestita, l'alcool nel sangue.
Ti diranno che era giusto, che ero da sola.
Che il mio ex psicopatico aveva delle ragioni, che ero infedele, che ero una puttana.
Ti diranno che ho vissuto, mamma, che ho osato volare molto in alto in un mondo senza aria.
Te lo giuro, mamma, sono morta combattendo.
Te lo giuro, mia cara mamma, ho urlato tanto forte quanto ho volato in alto.
Ti ricorderai di me, mamma, saprai che sono stata io a rovinarlo quando avrai di fronte tutte le donne che urleranno il mio nome.
Perché lo so, mamma, tu non ti fermerai.
Ma, per carità, non legare mia sorella.
Non rinchiudere le mie cugine, non limitare le tue nipoti.
Non è colpa tua, mamma, non è stata nemmeno mia.
Sono loro, saranno sempre loro.
Lotta per le vostre ali, quelle ali che mi hanno tagliato.
Lotta per loro, perché possano essere libere di volare più in alto di me.
Combatti perché possano urlare più forte di me.
Perché possano vivere senza paura, mamma, proprio come ho vissuto io.
Mamma, non piangere le mie ceneri.
Se domani sono io, se domani non torno, mamma, distruggi tutto.
Se domani tocca a me, voglio essere l'ultima.

Cristina Torres Cáceres

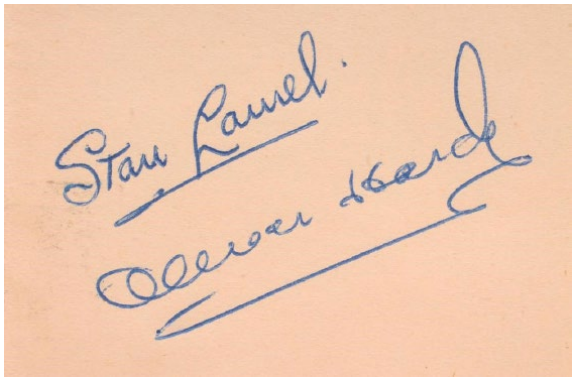
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #15

Il personaggio del mese: la coppia Stan Laurel e Oliver Hardy ovvero Stanlio e Ollio

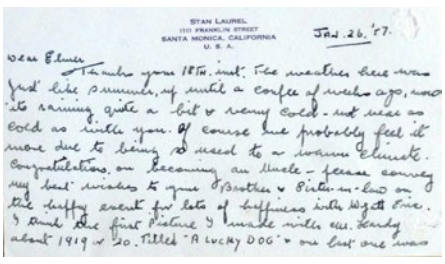
Barbara Taglioni

Esistono incontri nella vita che possiamo definire magici, che siano d'amore o d'amicizia, essi possono dare luogo a incredibili alchimie e cambiarci per sempre. E' ciò che è accaduto a Stan Laurel e Oliver Hardy, i mitici Stanlio e Ollio, il più celebre duo comico di sempre, gli indimenticabili pasticcioni, che ancora oggi ci fanno ridere solo a sentirli nominare. Nati ai lati estremi dell'Oceano Atlantico, uno in Inghilterra e l'altro negli Stati Uniti, si sono incontrati casualmente sul palcoscenico, dando vita a un incastro perfetto, diventando un inimitabile esempio di umorismo, amatissimo ancora oggi dal pubblico. Diversi in tutto, come vedremo anche nella scrittura, tranne che per la grande passione per lo spettacolo, che li ha da sempre accomunati. Stan Laurel, Stanlio (1890-1965) stregato fin dall'infanzia dal palcoscenico, magro, con i capelli a spazzola spesso arruffati, il cravattino a farfalla e una mente pensante, che non smetteva mai di scrivere e di provare; Oliver Hardy, Ollio (1892-1957), che a soli ventidue anni decide di tentare la carriera cinematografica, nonostante la salute cagionevole, una mole imponente, che contrastano con una notevole agilità nei movimenti. Uno apparentemente più goffo e imbranato, lagnoso, con la giacca che gli cade addosso e le orecchie a sventola, Stanlio; l'altro, corpulento, con baffetti neri e cravatta corta, saccente e presuntuoso, i capelli spalmati sulla fronte dalla brillantina, solo apparentemente più sicuro e autoritario, gentiluomo maldestro, Ollio, costantemente impegnato nel dimostrare la sua superiorità intellettiva rispetto all'amico. Entrambi perennemente in abito scuro con bombetta, si sono affermati come due icone immortali, utilizzando in maniera magistrale la dialettica, la mimica e l'uso del corpo e dello sguardo, innovando in maniera significativa il mondo della comicità. Due storie parallele caratterialmente differenti anche nella realtà. Totalmente dedito al lavoro, al punto di sacrificare il futuro della propria vita privata, Stan Laurel viveva costantemente immerso nei progetti cinematografici: una vera e propria ossessione. Al contrario, Oliver Hardy era un festaiolo, amante del golf e dei party. Modalità diverse che mai impedirono di mantenere un'amicizia sempre molto salda. La loro vita privata è stata a dir poco turbolenta e purtroppo non sempre serena: Oliver si sposò tre volte e Stan addirittura otto. Quest'ultimo riuscì a risposare per ben tre volte la stessa donna. L'accoppiata del burbero e dell'ingenuo, apparentemente opposti, ma spesso uguali nella sconfitta, ovvero nel loro essere degli outsider della società, ci fa dimenticare ancora oggi, guardando le loro gags, i guai del nostro tempo sempre più violento e assurdo, riportandoci a una dimensione più fanciullesca, serena, giocosa e ingenua. In grafologia si dice che *chi scrive disegna se stesso* e, nell'osservare le loro scritture, mai tale affermazione risulta più appropriata. Il gesto grafico di Stanlio privilegia l'asse verticale, una forma più alta che larga, mentre quello di Ollio risulta marcatamente allargato, adagiato, espanso sul rigo. Esattamente come le loro corporature: una secca e smilza, mentre l'altra abbondante e rotonda. Questi aspetti sono ancora più evidenti se osserviamo le loro firme. Analizzando meglio le loro grafie scopriamo come quella di Stanlio, minuta, vivace, chiara, ordinata, con personalizzazioni e qualche intrico tra righe, causato da più marcati allunghi inferiori, ci parli di un uomo dall'intelligenza vivace, capace di osservare e cogliere al volo gli aspetti fondamentali della realtà circostante, utilizzandoli con creatività, semplicità e modestia nella quotidianità, sia artistica che privata. Un uomo libero nelle idee, pensante e profondo, ma coerente e disciplinato nella professione. Il suo punto debole è stata certamente la parte istintiva (*allunghi inferiori prolungati e a volte gonfi*) che, sfuggendo al controllo della ragione, lo ha portato ad essere preda di passioni e pulsioni, come ci conferma anche la sua intensa, travagliata e movimentata vita sentimentale. Il gesto grafico di Ollio, come abbiamo visto, invece è evidentemente *allargato/sdraiato* sul rigo e rivela un carattere decisamente spontaneo e socievole, ma tendenzialmente più calmo, pigro e influenzabile con qualche punta di presunzione e di egocentrismo (*maiuscole grandi e qualche svolazzo*). Traspare, come nelle sue interpretazioni, un'innata fantasia, un'ingenua immaginazione e gioia di vivere (*gesto ampio, rigonfiamenti presenti sia in zona superiore che inferiore*), che possono a volte risultare prive di difesa e di controllo, in un abbandono quasi voluttuoso e a volte superficiale alla quotidianità e all'affettività. Una *differenza caratteriale* che li ha spesso fortificati. La puntigliosità e l'impulsività di Laurel, noto per la sua complicata personalità, era compensata dall'atteggiamento maggiormente conciliante e diplomatico di Hardy. Un'amicizia la loro che è durata nel tempo e non si è mai interrotta. Stan Laurel, dopo la morte di Oliver Hardy avvenuta nel 1957 all'età di 65 anni, gli sopravvisse ancora per otto anni, scrisse altri soggetti, ma non recitò mai più, perché senza Babe (Ollio), tutto era finito: il sipario era definitivamente calato.

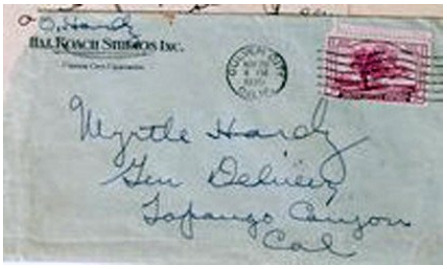
Stanlio (Arthur Stanley Jefferson 1890 – 1965) e Ollio (Oliver Norwell Hardy 1892-1957)



Firme di Stanlio e Ollio



Lettera di Stanlio



Lettera di Ollio

Barbara Taglioni

Weird e Oscurità

Nicola Santagostino

Il mondo dei giochi di ruolo è un universo variegato e affascinante, popolato da mondi immaginari, eroi epici e storie avvincenti e, in questo vasto panorama, spicca un titolo che ha catturato l'attenzione degli appassionati con la sua estetica unica e la sua atmosfera inquietante: *Mork Borg*. *Mork Borg* è un gioco di ruolo svedese pubblicato nel 2020, creato da Pelle Nilsson e Johan Nohr. Fin dalla sua nascita, ha attirato l'attenzione per il suo stile visivo distintivo e la sua ambientazione cupa e caotica.

Ambientato in un mondo distopico che sta giungendo al termine della sua esistenza, *Mork Borg* getta i giocatori in un regno dilaniato da morte, disperazione e orrori indicibili, il tutto incorniciato da un'estetica unica ricca di illustrazioni psichedeliche e surreali, realizzate in bianco e nero e giallo, che catturano l'essenza del mondo distorto in cui si muovono personaggi al limite del grottesco. Le storie che si possono ambientare sono quindi oscure e contorte, intrise di elementi horror e dark fantasy e i giocatori si trovano a navigare in un mondo sconvolto dalla corruzione e dall'oscurità, dove la morte è onnipresente e gli orrori si nascondono dietro ogni angolo.

Mork Borg si distingue anche per il suo approccio snodato e semplificato al gioco di ruolo: le regole sono concise e facili da imparare, consentendo ai giocatori di immergersi rapidamente nell'azione senza perdersi in dettagli non necessari e la narrazione è aperta e flessibile, permettendo al Master di plasmare la storia in base alle scelte dei giocatori e alle conseguenze delle loro azioni.

Ma lo stile di questo progetto è ben presto uscito dai confini delle sue pagine e ha lentamente dato vita a quella che possiamo definire una vera e propria corrente "artistica" da cui sono nati dozzine di progetti che si rifanno a una filosofia che unisce l'oscurità più estrema a il nonsense più accorato incastrandoli di volta in volta in mondi che paiono quasi scatole vuote ma che in realtà offrono spunti su spunti per vedere lentamente emergere storie immerse nella più cupa follia. E anche se *Mork Borg* viene spesso associato alla musica metal (ma basta guardare la discografia consigliata nel manuale per vedere quanto sia riduttivo) la verità è che in sé unisce molti più aspetti di quella cultura underground tipica degli anni '80 che ha dato al mondo riviste come *Metal Hurlant* o *2000 AD*, leggendarie fucine artistiche che hanno dato voce a più maestri dell'illustrazione e della scrittura definendo un immaginario che ancora oggi influenza la cultura pop moderna.

Un ottimo ulteriore esempio lo possiamo trovare in un altro prodotto legato a questa linea: Cy_Borg, ambientato nel cupo futuro dell'anno 20X3, in un mondo intrappolato in un ciclo perpetuo di distruzione e rinascita, infestato da un nano che immerge i giocatori in un inarrestabile inferno corporativo dove emarginati cybernetici e punk lottano per la sopravvivenza.

Tutto si muove in una realtà in costante mutamento, dove ogni cosa è sempre in movimento, distorta e rinata come qualcosa di ancora più inquietante e dove l'apocalisse non è un gigantesco evento singolo, ma una serie implacabile di cataclismi, dall'inquinamento ecologico alle conseguenze dei conflitti storici, il tutto sotto un cielo ormai affollato da pubblicità incessanti. Un crudo ricordo costante della distopia capitalistica che governa questo mondo.

"Last war" in tutto il suo cupo splendore

La folle copertina di "Cy_borg"

In questo scenario cybernetico, tutti sono bugiardi e traditori e le alleanze si formano per la necessità della continua ricerca di creds, la valuta della sopravvivenza che spinge gli individui a tradirsi l'un l'altro perché in un mondo dove ormai tutto è merce anche la fiducia stessa è in vendita al miglior offerente.

Cy_Borg invita quindi i giocatori a immergersi in un mondo dove corpi infestati da nanomacchine, macchinazioni corporative e il ciclo implacabile della distruzione sono solo la premessa a vivere storie dove ogni decisione potrebbe essere l'ultima in un futuro imprevedibile quanto i venti di cambiamento ormai fradici di nanotecnologia.

"Gli interni folli" di Mork Borg

Ma lo stile *Mork Borg* non si ferma solo al mondo del gioco di ruolo prendendo i suoi spazi anche in quello dei giochi di miniature sia con degli adattamenti dei due manuali prima citati che con progetti originali tra cui *Last War*.

La storia in questo caso non si stacca dal nostro mondo fino alla Prima Guerra Mondiale, che secondo molti sarebbe stata l'Ultima Grande Guerra (da cui il titolo inglese *Last War*) dove il conflitto non si concluse con un ruggito trionfante di una delle due parti, ma con un colpo di tosse e un rantolo agonizzante a causa di una malattia devastante che si diffuse fino alle trincee intrise di sangue, lacrime e fango risparmiando solo pochi fortunati. E quindi i campi di battaglia abbandonati ormai sono diventati terreni di caccia per bestie, esseri umani dalla mente spezzata e un serraglio di orrori che emergono dalle ombre della notte impugnando le armi abbandonate dall'umanità, intraprendendo una lotta disperata per i resti di un mondo frantumato mentre scavano alla ricerca di rottami, cibo e altre risorse tra i resti di un'era passata mentre alcuni soldati, persi nella nebbia della follia e della memoria, continuano a combattere una guerra che ormai non ha più senso da molto tempo. Esseri usciti dalle leggende e dagli incubi emergono per reclamare quel poco che rimane del pianeta, mentre gli ultimi civili sopravvissuti lottano per cercare di sopravvivere giorno dopo giorno in mezzo a una landa desolata che è solo fango, filo spinato e rimpianti.

Tutto questo in un mondo avvolto da una spessa nebbia gelida nata forse in risposta alle atrocità scatenate dall'umanità, quasi a fungere da metaforico sudario il cui compito è nascondere la discesa del mondo nella decadenza, nella morte e nella miseria, ma nei cui vorticosi tentacoli si nascondono orrori invisibili, capaci di gelare persino i veterani più temprati.

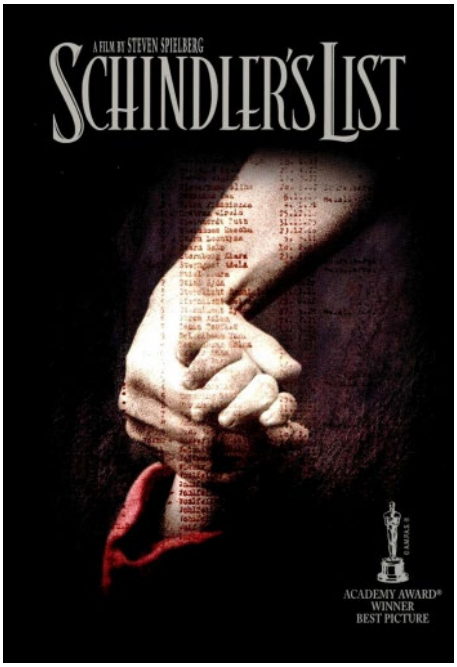
Il punto di questi progetti, di questa follia oscura di cui sono composti, e la bellezza che racchiudono per chi sa guardare oltre la superficie e il motivo per cui sono diventati così importanti nell'immaginario di nicchia a cui appartengono, dovrebbe farci riflettere, perché forse queste storie saranno grottesche e cupe, ma risuonano con una parte di noi, quasi a ricordarci che basta poco per raggiungere quei mondi, e ogni giorno che passa il nostro mondo pare sempre spingere un pochino di più il pedale dell'accelaratore.

Nicola Santagostino

Trent'anni di Schindler's List

Roberto Lasagna

Schindler's List – La lista di Schindler (*Schindler's List*, 1993) di Steven Spielberg uscì trent'anni fa, e divenne molto presto un classico, il racconto-evento che sembrò affacciarsi come l'opera definitiva sulla Shoah. Ciò che più impressionò fu la sua eloquenza nel rendere quella che abbiamo immaginato essere l'anima del momento storico devastato dalla Shoah: il dramma sui volti dei bambini e delle donne messe in fila per attendere la morte che riverbera nel loro nome scritto a macchina sui fogli lisi di un contabile e viene a perdersi nell'incomprensione sul volto del nazista Goeth. Le immagini di *Schindler's List* evocano l'aspetto di immagini-ricordo, e si tratta di un'identificazione che ci introduce nell'esperienza di qualcosa che potremmo chiamare vita ritrovata oltre che rievocata: proprio come succede in *Jurassic Park* (id., 1993) con i dinosauri, in *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of The Third Kind*, 1977) con i dispersi nello spazio ritrovati nel gran finale, in *Always-Per sempre* (*Always*, 1989) con i morti e il fantasma, a ritornare sotto forma di epifania è l'esperienza dell'assenza. Si pensi, in *Schindler's List*, alla sequenza della ricerca da parte dell'industriale Schindler (Liam Neeson) del suo fido contabile ebreo (Ben Kinsley) capitato per errore nel treno dei deportati: quando Schindler riesce a ritrovare il suo lavoratore si rammarica con lui per avere corso il rischio di perdere appunto "un lavoratore importante" per la sua fabbrica di pentole e non si pone affatto il problema dello sterminio ebraico, che invece le immagini ci riportano con drammaticità quando una panoramica lascia le figure dei due uomini e scorge le casse dei "resti" umani, denti e oggetti, che provengono da un luogo innominabile. La fotografia in *Schindler's List* rianima immediatamente le forme arcaiche della devozione familiare, di un sentimento profondo e atavico, ed è evidente che questa qualità espressiva del film è identificabile come la riproduzione di un sentimento diffuso a tal punto da poter essere definito sociale. Il sentimento per gli assenti della Shoah coinvolge il regista in prima persona, e l'equivalenza simbolica tra il personaggio di Schindler e tratti del regista incantatore trova nel film una consistente plausibilità. Schindler è un uomo cordiale che coltiva il gusto della comunicazione, a cui piacciono la bella vita e le belle donne; è l'industriale che non sembra porsi in alcun modo il problema dell'ideologia e delle conseguenze che una tale rimozione comporta. Si atteggia come leale e generoso, propone agli ebrei del ghetto di Cracovia di barattare i loro soldi oramai inutilizzabili con le pentole (un domani utili) prodotte dalla sua fabbrica in allestimento (ecco qui tutta la furbizia di un commerciante allineato pronto a far soldi grazie alla guerra). Significativo il rapporto che Schindler intrattiene con le donne: la moglie è sempre in sordina, senza un ruolo preciso da assolvere; è però anche vero che quando Schindler viene scoperto dalla



moglie a letto con un'altra donna, non esita a dire alla consorte, con la stessa disarmante ingenuità del protagonista di *Incontri ravvicinati del terzo tipo*: "Lei ti piacerebbe". Dunque Schindler la fa a tutti senza voler per questo fare del male e, quando d'improvviso si rende conto di avere la possibilità di salvare dallo sterminio centinaia di uomini, ecco che i suoi veri sentimenti, sopiti nel grigiore della vita borghese, emergono e diventano tutt'uno con la tensione umanitaria che il film rivendica in maniera manifesta. Da "uomo massa" egli si trasforma, per la fortuna dei suoi ebrei, in individuo con gli occhi spalancati sul destino dei "suoi" uomini. A livello estetico, il film ritrova un bianco e nero il cui nitore induce a una visione intensa e allusiva mentre il racconto di immagini realizza curvature drammatiche culminanti in accenti fortemente immaginativi. L'adesione ad un momento di grave disagio umano è ribadita anche da una sinfonia lirica di sapiente essenzialità con cui il fedele compositore John Williams offre momenti di partecipazione per le persone che si ritrovano nel caos impazzito della Storia. Il film procede come una sorta immersione cadenzata e traboccante, per innervarsi nelle pieghe di una riproduzione fotografica che integra ed esalta la nozione più vasta di partecipazione affettiva. Per essere compreso a fondo, il film dovrebbe essere letto considerando il particolare momento espressivo vissuto dal suo regista ed essere contestualizzato, in principale misura, nel suo cinema di quegli anni. Ne sortirebbe la valutazione che le somiglianze tra un film come *Schindler's List*, che fece storcere il naso a una certa critica radicale, e ad esempio *Jurassic Park*, giocattolone campione al box-office contemporaneo al film sulla Shoah, sono forse più salienti e significative delle pur luminose differenze. Entrambi i film sono appuntamenti per una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ricomparsa dei fantasmi del nostro passato e conducono lo spettatore a fare i conti con l'inesorabilità. Ma come lo spettatore è portato davanti al baratro in un mondo spiegabile attraverso la "Teoria del caos" del matematico Malcolm di *Jurassic Park*, questo cinema è anche esemplificazione di una fiducia nelle possibilità salvifiche delle immagini ed è portatore di un messaggio di ottimismo almeno per gli spettatori più giovani. Hanno evidentemente un'implicazione metaforica le sequenze in cui ai bambini capita di salvare la pelle (in *Schindler's List* sono sempre abituati da altri bambini, in *Jurassic Park* si salvano perché nemmeno i velociraptor ce la fanno a divorarli, in ultimo arriva addirittura il T-rex a dar loro una mano), mentre la morte di un bambino, un evento tragico intollerabile, riverbera i bagliori disarmanti della dismisura, riflessi della "luccicanza" che permane nel piccolo cappotto di colore rosso. Mentre *Jurassic Park* è un film che inneggia al divertimento e non dissimula il sistema che lo ha generato (la sua estetica pronta ad essere clonata e riprodotta dal cinema a venire e dal marchandising), con *Schindler's List* Spielberg paga il pegno alla Storia, e dunque si fa manifesta in lui una concezione solo apparentemente più "seria" del fare cinema.

La Storia è un racconto di morte e sopraffazione che non esclude però, per l'autore, la salvaguardia della propria poetica di Speranza. Un giudizio serio su *Schindler's List* non dovrebbe evitare di considerare gli esiti di una rappresentazione dove il cinema classico americano, con i suoi tempi cadenzati e il ritmo avvincente, sembra frequentare i dettagli di una visione che ha tra i suoi modelli Eric von Stroheim e i maestri del cinema russo. Inoltre, mentre la prima parte del film, raffinata ed efficace, è compatta e notevole, la seconda è qualche volta abbagliata da situazioni sempre esemplari. Il regista mette tutto se stesso e rischia molto, mentre il finale traboccante emozione, con gli attori che accompagnano i veri sopravvissuti di Schindler a rendere omaggio sulla tomba del loro benefattore, rientra di diritto tra i finali "clamorosi" di tradizione spielberghiana, in questo caso però il contatto non avviene tra gli alieni e i terrestri come in *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, ma tra i veri protagonisti della Storia e i loro interpreti. Un finale che sigla l'avvenuto ingresso del cineasta nel cinema "serio" e "per adulti" e che gli permette di marcare quanto siano sottili le barriere tra rappresentazione e realtà nel suo cinema. Un omaggio sentito in un film che ha la caratteristica abbastanza unica di essere al contempo un testo che parla di economia, di numeri, di realtà pratica e operativa (in tanta concretezza, l'avvento del sovietico che annuncia al popolo ebreo che non è ben visto né ad est né ad ovest, è come l'annuncio della nascita di Israele) ma anche un film spirituale, dove la lista di Schindler riverbera i suoni di un'Arca salvifica di cui abbiamo tracce.

Liam Neeson con Ben Kingsley, il contabile ebreo Itzhak Stern

Ralph Finnies è l'ufficiale nazista Amon Göth

Liam Neeson è Oskar Schindler

Roberto Lasagna

Saggista, psicologo e critico cinematografico, è direttore artistico, con Giorgio Simonelli, del Festival Adelio Ferrero Cinema e Critica. Autore di oltre trenta libri, tra i più apprezzati si ricordano: Martin Scorsese (Gremese, 1998), Walt Disney e il cinema (Falsopiano, 2001), Il mondo di Kubrick (Mimesis, 2014), Nanni Moretti. Il cinema come cura (Mimesis, 2021), Steven Spielberg. Tutto il grande cinema (Weirdbook, 2022).

Fotografare i fotografi

Vivian Maier: la fotografa ritrovata

Posso immaginare come la sua macchina fotografica avrebbe potuto catturarmi: un'accigliata donna di mezza età dai capelli spettinati...
Laura Lippman (giornalista e critica americana)

Moreno Diana

Che la fotografia sia già di per sé una forma d'arte è fuori da ogni dubbio. Il fascino immateriale capace di catturare una scena e di renderla eterna, è stupefacente. L'attrattiva poi che sprigiona la fotografia monocromatica è ancora più intramontabile sugli anni '50, si rimane catturati dal senso di drammaticità dell'immagine e si avverte come un senso di veridicità, che oggi con il digitale e, soprattutto con il colore, spesso non cogliamo. Le fotografie di Vivian Maier ci trasmettono proprio questo: verità e drammaticità.

Nasce a New York nel 1926 e trascorre la sua vita come bambinaia o *tata*, come si chiamerebbe oggi, per circa 40 anni. Si appassiona subito alla fotografia e cerca di catturare la quotidianità americana fra gli anni '50 e la metà degli anni '60. E' stata quindi un' esponente di spicco della cosiddetta *fotografia di strada*, ma della sua produzione artistica non si è saputo nulla fino a pochi anni prima della sua scomparsa. Scattò centinaia di rullini in bianconero senza mai svilupparne uno, forse per gravi difficoltà economiche, o forse per volontà, chissà.... Fatto sta che solo dopo la sua morte furono ritrovati i negativi, sviluppati e pubblicati, diventando subito di straordinaria attualità.

Tutta la sua produzione fotografica fu scoperta nel 2007 (due anni prima della sua scomparsa), grazie alla ricerca di John Maloof, figlio di un rigattiere, che volendo compiere una ricerca iconografica sulla città americana di Chicago e scorgendo in un box delle immagini che facevano al caso suo, decise di comprare in blocco per 380 dollari ad un'asta tutto il materiale in essa contenuto e sottratto ad una donna (Vivian Maier) che aveva smesso di pagare il canone di affitto. Nel *pacchetto* vi erano vestiti, cappelli, alcune fotografie, ma soprattutto centinaia di rullini fotografici mai sviluppati. Dopo averne stampato alcune, Maloof le pubblicò su vari *social* e ottenne subito un interesse virale, che lo spinse a fare ulteriori ricerche sulla donna. Venne a sapere, così, che aveva lavorato come bambinaia tra le città di New York, Chicago e Los Angeles e che durante le sue poche giornate libere amava fotografare la vita quotidiana metropolitana. Scoprì come la Maier avesse una predilezione per gli autoritratti: scatti di volti sconosciuti la cui particolarità era di non guardare mai direttamente l'obiettivo, grazie all'utilizzo di riflessi nelle vetrine di negozi, di specchi o comunque di superfici riflettenti. Ritrarsi, o come diremmo oggi, farsi un *selfie*, era poco diffuso allora, ma la Maier lo faceva in modo spontaneo, usando la fotocamera come strumento per conoscere il prossimo ma soprattutto se stessa.

Usava principalmente una macchina biottica *Rolleiflex* tenuta all'altezza della vita che le permetteva di riprendere il soggetto da un'angolazione inferiore, il cui sguardo risultava proiettato sopra la macchina fotografica.

Sul finire degli anni '70, Vivian si approccia alla fotografia a colori, cambiando la sua fotocamera biottica con una più maneggevole Leica. I suoi scatti a colori si contraddistinguono per il contrasto e il cromatismo, ma saranno le sue immagini in bianconero che lasceranno maggiore spazio all'interpretazione e alla realtà.

Vivian viene ritenuta una precorritrice di *street photography*, la cui finalizzazione è ritrarre momenti soprattutto spontanei e situazioni particolari e reali in luoghi pubblici delle città. Anche se spesso è associata al reportage questo genere fotografico pone l'accento sulla società di oggi, ritraendo i protagonisti nella vita di tutti i giorni. I suoi scatti sono di straordinaria attualità e trasmettono un potere evocativo fuori dal comune; ci fanno sentire come presenti nell'immagine mentre camminiamo per le vie della città.

"Autoritratto"

"Street Photography"

"Coggles"

"Urban Cowboy"

John Maloof ha condotto un'indagine sulla vita della Maier, cercando testimonianze presso le famiglie dove ha lavorato come bambinaia. Ne è emersa una donna dal carattere taciturno e riservato. Egli afferma: *Penso che Vivian fosse così riservata perché era una tata senza legami, senza alcuna famiglia, senza amici intimi. Non si è mai sposata e non ha mai avuto figli. Da quello che so non ha mai avuto una vita sentimentale. La fotografia era l'unica cosa che aveva.*

Sul finire del 2008, ebbe un incidente cadendo e battendo fortemente il capo. Fu ricoverata in ospedale dove poco tempo dopo morì, il 21 Aprile 2009, senza che sapesse che per *colpa* dei suoi affitti non pagati, il suo materiale era stato messo all'incanto, proiettandola verso una seppur tardiva acclamazione. La sua è una storia straordinariamente avvincente come la sua arte, un successo di pubblico e di critica di ben 150.000 scatti in quarant'anni di assoluto anonimato. Lo scrittore americano Marvin Heifermann afferma che *Seppur scattate decenni or sono, le fotografie di Vivian Maier hanno molto da dire sul nostro presente... e in maniera profonda e inaspettata...*

Oggi la Maier è celebrata in mostre, libri e persino in alcuni film in tutto il mondo. Proprio in Italia e più precisamente a Bologna fino al 28 Gennaio 2024, nelle splendide sale rinascimentali di Palazzo Pallavicini, è ospitata una straordinaria esposizione di quasi 150 fotografie dal titolo: *Vivian Maier – Antology.*

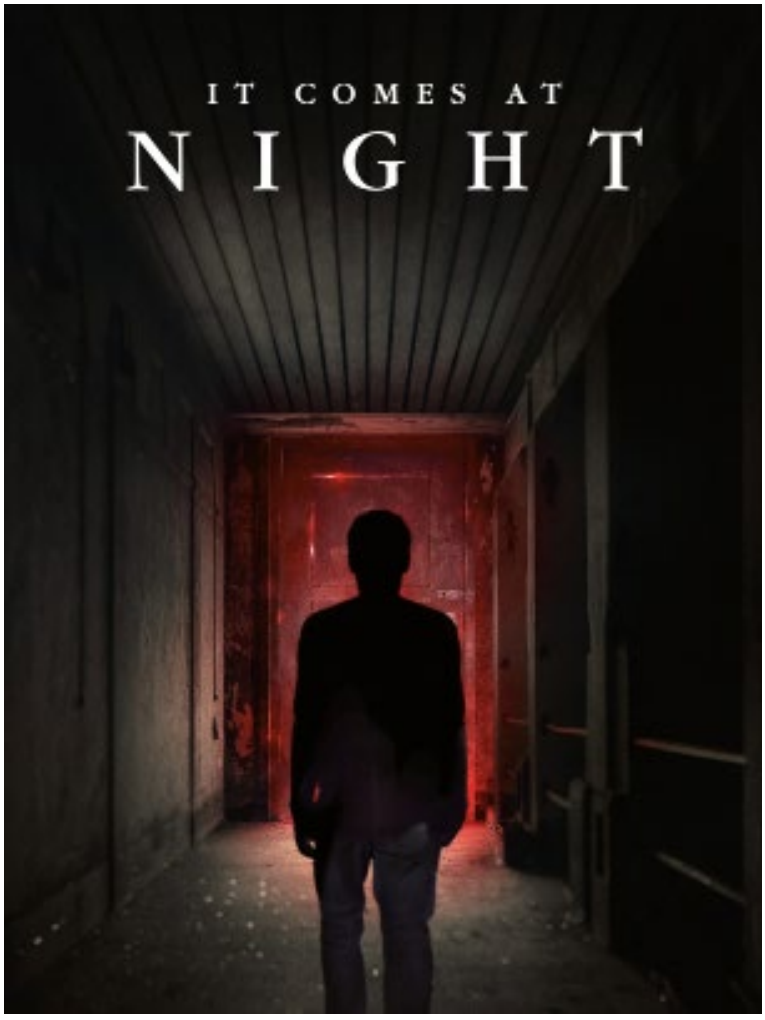
Moreno Diana

Info: www.palazzopallavicini.com/vivian-maier/

Profetica allegoria post-pandemica: It comes at night

Giacomo Napoli

It Comes at Night è una pellicola del 2017 ad opera di un buon regista, Trey Edward Shults, che ha dato mostra delle sue capacità in *Krisha* un paio di anni prima. Il talento di questo giovane non si limita ad una regia molto asciutta ed efficace ma spazia dal montaggio alla sceneggiatura, con risultati effettivamente più che discreti. Nel film *It Comes at Night*, realizzato prima della pandemia mondiale di covid-19, Shults analizza col suo stile concreto e lineare ma mai banale, proprio l'effetto psicologico profondo che un morbo diffuso su scala planetaria potrebbe avere nelle menti e nel comportamento di persone assolutamente normali; il risultato è qualcosa di notevolmente e tristemente realistico e abbiamo potuto constatarlo personalmente tutti noi negli anni dal 2020 al 2022. Partiamo dalla scelta del titolo, il quale letteralmente si può tradurre con: "arriva di notte" e fa riferimento alla paura della malattia in generale; la maggior parte delle persone infatti ha esperienza di malattie esantematiche, o di altre patologie anche peggiori, che al termine della loro incubazione sbocciano spesso e volentieri dopo una notte particolarmente agitata. Il titolo quindi introduce a mio avviso la tematica che fa da filo conduttore dell'intera narrazione: il timore del male ignoto che attacca nel buio, durante il sonno, quando abbiamo l'impressione di essere più vulnerabili e quando il senso di controllo del nostro ego sulla realtà circostante viene meno. In effetti tutta la trama dell'opera, estremamente lineare, segue questo concetto altrettanto semplice e lo sviluppa molto bene riuscendo a concretizzarlo in atmosfere a tratti sospese, molto intense nonostante il loro minimalismo apparente, e assolutamente umane nel loro mostrarsi in modo immediato. I personaggi, tra i quali spicca il giovane Kelvin Harrison Jr, dimostrano con efficacia i loro punti di vista eterogenei senza mai scadere nel pietistico o nell'ovvio ma sempre mantenendo la narrazione su di un livello sofferto, credibile e concreto e al tempo stesso interiore e contratto nel timore di rompere un equilibrio fragile fatto di sorveglianza, angoscia e attesa. Ma l'equilibrio più delicato e più sostanziale è quello tra paranoia e fiducia in un mondo ormai abbandonato a sé stesso nel quale i due nuclei familiari protagonisti devono necessariamente poter confidare gli uni sugli altri per poter sopravvivere. E in questo contesto si innesta la debolezza intrinseca dell'essere umano che pur avendo a disposizione una buona soluzione (come nel caso descritto nel film) decide di metterla in discussione con effetti nefasti ed aberranti solo per una sociologica mancanza di empatia e per un patologico e feticistico attaccamento alla vita biologica. Tutti questi aspetti possono sembrare banalità ma vi assicuro che la pellicola riesce a metterli insieme



senza risultare minimamente pedante o peggio ancora didascalica. *It Comes at Night* ha il preciso intento di mostrare le derive di un microcosmo formato dai due nuclei familiari superstiti che lottano entrambi per la rispettiva sopravvivenza e che si trovano costantemente di fronte alla possibilità di restare umani o di trasformarsi in spietati selvaggi. L'ipotetica comune realizzata nella fattoria infatti potrebbe resistere senza problemi al propagarsi del morbo ma per farlo l'intelligenza di specie dovrebbe superare l'interesse del singolo. L'opera pittorica "Il trionfo della Morte" di Pieter Brugel che appare nel primo dei numerosi incubi del ragazzo diciassettenne, esemplifica in un lampo visivo tutto ciò che il film contiene (e non è poco) dalla apparente insensata propagazione di una pestilenza assassina alla totale incapacità dell'essere umano di gestirla con coerenza e metodo. Inoltre, la volontà di non svelare mai fino in fondo la reale natura e la storia pregressa dei suoi personaggi né tantomeno l'origine e la forma della pandemia che fa da sfondo, genera una profonda sensazione di spaesamento che permette di sintonizzare le corde psico-emotive dello spettatore con quelle dei protagonisti. Il ritmo del film, a tratti lento ma sempre costante, accompagna il montaggio studiato e la regia intelligente che con poco budget e una angolazione ristretta riesce ad evocare un mondo. Una regia che sceglie volutamente di suggerire la presenza di un orrore insostenibile senza mai manifestarlo o mostrarlo apertamente ma piuttosto facendolo riflettere in un certo senso dagli occhi dei personaggi che si trovano a doverlo osservare, rimanendone puntualmente travolti. E il finale, triste e amaro ma prevedibile data la scelta distruttiva presa dai protagonisti, non fa altro che sottolineare l'inevitabilità del confronto con sé stessi prima ancora che con il prossimo; fallito questo confronto, la morte nel senso più generale del termine avrà la strada logicamente spianata. Buon film, stilisticamente sulla scia di *The Road*, con buonissimi spunti di riflessione: starà allo spettatore saperne approfittare o meno per rimettersi in discussione dopo l'esperienza reale di un paio di anni fa. E ovviamente non mi riferisco tanto al virus in sé quanto a come è stato recepito, affrontato e metabolizzato dalla gente. Un'opera profeticamente pedagogica, con una atmosfera cupa e disperante e un andamento tristemente storicizzato.

Giacomo Napoli

Le guerre napoleoniche

Natalino Piras

Fiumicino, 5 maggio 2021. Emily in fase conflittuale per via di presunti diritti di cellulare che io le negherei mi sottrae Robinson di Repubblica dedicato al 5 maggio e quando vede il Bonaparte in una delle sue classiche posture chiede:

- Nonno come si chiama questo signore?
- Si chiama Dopoleone.
- Dopoleone? E tu perché non me lo hai detto prima?

Provo a raccontare a mia nipotina una storia particolare, presa dal *Tradimento del mago* (1986) ora nella *Sardegna dei sortilegi* (2004). Facevo più voci e interpretavo più ruoli, anche quello di Mussingallone, un furfante che fece fortuna gabbando la gente primitiva di un paese isolato nelle montagne tra Barbagia e Alta Baronia.

«La guerra è guerra e io ne ho fatto più di una. Quando la Francia dichiarò guerra alla Sardegna, non so per quale motivo, Napoleone decise, tanto per incominciare, di attaccare i sardi dal mare, perché, secondo lui, non erano buoni a combattere sulle corde delle navi. Senonché Napoleone si stava mettendo contro gente che mica aveva paura.

Scendemmo per i mari d'Aragona stipati dentro le navi come aringhe. Dopo due giorni di navigazione arrivammo a La Maddalena e qui senza tante storie ci attaccammo con la flotta dei sardi. Quel giorno la Francia perse la battaglia e io sono stato fatto prigioniero. Mi hanno dato una bella bastonatura e mi hanno mandato a Mamone, ai lavori forzati».

Napoleone Bonaparte (Ajaccio, 15 agosto 1769 - Longwood, Isola di Sant'Elena 5 maggio 1821) è una persona globale che il cinema ha narrato sin dai tempi del muto, il più famoso *Napoléon* (1927) di Abel Gance, Albert Dieudonné nella parte dell'*uom fatale*, appunto il *5 maggio* di Alessandro Manzoni (con tutti gli equivoci, quando si andava all'interrogazione della poesia imparata a memoria, dell'*ei fu* iniziale). Si narra che per filmare dall'alto la battaglia di Austerlitz (2 dicembre 1805), una delle più importanti vittorie di Napoleone contro austriaci e russi, il regista Gance abbia fatto levare in volo centinaia di macchine da presa già in azione, legate ad altrettanti palloncini.

Napoleone Bonaparte non sarebbe potuto esistere senza la Rivoluzione francese, anche questa seguita spesso dal cinema.

14 luglio 1789, presa della Bastiglia, le prigioni di Parigi. Là si concentrano le Rivoluzioni già avvenute, quella di Cromwell, in Inghilterra, nel XVII secolo – principio della Rivoluzione industriale che tagliò la testa del re ma non abolì lo sfruttamento– e l'altra, quella dell'indipendenza americana, agli inizi del XVIII. Ciascuna Rivoluzione contiene in sé contraddizione: dà l'assalto al male e dà inizio a epurazione, terrore. Robespierre e Napoleone sono entrambi figli della Rivoluzione che nacque al grido di Libertà, Fraternità, Eguaglianza.

La memoria storica della Rivoluzione francese insieme a Danton e Desmoulins, anime giuste, ha pure la ghigliottina come simbolo, appunto il terrore di Marat e Robespierre, ma i *Desastres* di Goya, spietata cronaca visiva dell'invasione napoleonica in Spagna.

17 luglio 1794. Compiègne, dipartimento dell'Oise, Piccardia, a 65 km da Parigi. Sono passati 5 anni e 3 giorni dal 14 luglio 1789. Così racconta *Dialoghi delle carmelitane* (1949) di Georges Bernanos, scena realizzata, con variazioni, nel film *Le Dialogue des Carmélites* (1960) di Philippe Agostini e Le Père Brukberger, nel magistero di Bresson (a sua volta Bernanos riprende la novella *Die Letzte am Schafott, La dernière à l'échafaud, L'ultima al patibolo* (1937), di Gertrud von Le Fort. Per quanto riguarda il film, gli eredi di Bernanos fecero causa alla produzione perché non era stato rispettato il testo originale della pièce teatrale): «Place de la Révolution. Le carmelitane scendono dalla carretta ai piedi del patibolo. In prima fila tra la folla assiepata si riconosce, con un berretto frigio, il prete che mormora l'assoluzione, fa un segno di croce furtivo e scompare rapidamente. Subito le suore intonano *Salve regina*, e poi il *Veni Creator*. Le loro voci sono limpide e saldissime. La folla, impressionata, ammutolisce. Del patibolo non è visibile che la base, dove una a una le suore salgono, continuando a cantare, ma via via che scompaiono il coro si dirada. Soltanto due voci, soltanto una. Ma in questo istante, da un capo all'altro della grande piazza s'alza una nuova voce, più nitida, più risoluta ancora delle prime, che pure ha come un accento infantile. E si vede avanzare verso il patibolo, fendendo la folla sconcertata che si fa da parte, la piccola Blanche de la Force. Sul suo volto sembra non esservi traccia di paura». È l'atto finale «di uno dei più brutali e inutili eccidi della rivoluzione francese» , scriveva sul "Corriere della sera" Francesco M. Colombo il 17 novembre del 1999, recensendo l'allestimento all'Opéra Garnier di Parigi di *Les Dialogues des Carmelites* (1957) di Francis Poulenc, orchestra e coro diretti dal giapponese Seiji Ozawa. «Tre ore di meditazione sulla preghiera e la morte, sulla grazia, l'angoscia, il martirio: niente corna, coltelli, rapimenti, duettoni». Les Carmélites di Compiègne furono immolate dal Terrore che invase la giustezza della Rivoluzione. Robespierre e Marat prevalsero su Danton. Un mare di sangue per niente necessario, la canea scatenata. Dice Bernanos nei suoi *Dialoghi*: «Il Tribunale pronuncia la condanna a morte delle sedici carmelitane (compresa madre Maria dell'Incarnazione, condannata in contumacia) per "aver formato conciliaboli controrivoluzionari, intrattenuto relazioni epistolari fanatiche e custodito scritti liberticidi». Les Carmélites vennero ghigliottinate perché non vollero sacrificare alla dea Ragione, sola e assoluta, perché non abiurarono la loro regola monastica. In fondo non vollero cedere al fanatismo che rende bestie anche i migliori rivoluzionari.

Ritratto di Napoleone di Jacques Louis David (1812)

"Napoléon" (1927) di Abel Gance

Napoleone e Rivoluzione sempre coincidono. Ricordo il 5 maggio del 2022, duecento e uno anni dopo la morte di Napoleone, a qualche mese dell'invasione dell'Ucraina dalle orde di Putin. Il tema dominante del cielo sopra Nuoro era un grigio compatto come vernice impressa indelebile su vetro, un cielo senza vera pioggia, quello tipico dei *dies irae* di caccia alle streghe, di inquisizione e roghi che verranno, nel pieno di un secolo dove sono la guerra e i suoi orrori a istituire narrazione. Erano passati poco più di vent'anni dall'inizio del Duemila:

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un ventennio ancora in corso dove dominano i criminali di guerra e di corrotta pace. Come al tempo di Napoleone.

Chi sa come era, com'è il cielo sopra la devastata Ucraina, se si distinguono il nero e il grigio dei bombardamenti e del paesaggio desolato, un territorio dove c'erano e ci sono fabbriche di energia nucleare, fabbriche di genocidio.

Cosa non fa il genio del male se istituisce squadre, manipoli, greggi d'ira e d'odio, altra massa di gente al suo seguito. Il genio del male crea il delirio dell' onnipotenza che a sua volta spande come metastasi della violenza e del sangue, della morte, il male nel mondo.

A Napoleone poco pesava sulla coscienza il massacro di migliaia e migliaia di soldati, amici e nemici, mandati a morte solo per il suo desiderio di conquista. Tolstoi, in *Guerra e pace* (1869), gli attribuisce grandezza d'animo quando, contemplando la morte in battaglia (ma si rivelerà morte illusoria) del principe Andrej, esalta postura e gloria di chi muore per la patria, bandiera in pugno: «Ecco una bella morte!» Il romanzo *Guerra e pace* è stato tra gli altri ripreso al cinema dall'americano King Vidor in un film omonimo del 1956 e, nel 1967, del sovietico Sergei Bondarchuk, autore nel 1970 del monumentale *Waterloo*, la battaglia finale delle guerre napoleoniche, 18 giugno 1815, morti tra i 25 e i 27 mila. Per il re e per la patria, per Napoleone e le potenze d' Europa, Inghilterra, Francia, Austria, Russia e Prussia, che lo combattevano e che nel congresso di Vienna 1814-1815, ancora prima di Waterloo, ripristinano l'Ancien régime, tutto quanto la Rivoluzione aveva spazzato via.

La patria di Napoleone, così come a due secoli di distanza quella di Putin, è la guerra come realizzazione massima della propria natura criminale, l'orco che si è mangiato l'uomo.

Però Napoleone continua a dominare come fatto storico e come segno.

Sintomatico che la Storia si occupi ancora di più della memoria della morte di Napoleone e nessuno, a parte i diretti interessati, sappia che nel 1820, un anno prima della morte del tiranno, in Sardegna, i Savoia, altra iniqua razza di re, abbiano emanato la legge delle Chiudende, la privatizzazione delle terre comunali come sistema di governo e di dominio, come infinita causa di guerra.

Il 24 maggio 1915 l'Italia, regnante la mala razza dei Savoia, entrava in guerra contro l'impero austroungarico, mandando a morire tanta gente, tutta una generazione di giovani e ragazzini, moltissimi sardi. Fu un inutile massacro.

C'è sempre Napoleone come paradigma. Se non lui le sue guerre, le sue battaglie, quelle vinte e quelle perdute. Se non lui i suoi più importanti nemici e antagonisti.

Il 1793, per tornare alla traccia iniziale, fu un anno cruciale per tutta la Sardegna, che visse dal nord al sud la paura dello sbarco francese, la paura che la Rivoluzione del 1789, quella che aveva tagliato la testa al re e sconsacrato le chiese, potesse penetrare nel cuore antico dell'isola e delle isole. Per l'immaginario popolare i giacobini erano la materializzazione del diavolo.

Animu patriotos a sa gherra, fu il motto. Guerra contro l'invasore francese che voleva impossessarsi dei porti, delle miniere e delle ricchezze dell'isola.

La Maddalena, difesa da alcune centinaia di uomini, fu bombardata dalla Puntarella di Santo Stefano dall'artiglieria francese comandata allora da un giovanissimo Napoleone Bonaparte.

Più di mille bombe caddero sull'isola incendiando case e battelli.

L'assedio fu interrotto, il 24 febbraio, dal nocchiere maddalenino Domenico Millelire che da Punta Tegge rispose al fuoco nemico, sparando bordate su bordate contro la fregata Fauvette. I francesi furono costretti a togliere l'assedio e lasciarono sul campo armi e prigionieri.

L'impresa di Domenico Millelire, decorato con la medaglia d'oro, la prima della Marina Italiana, è entrata a far parte di quella leggenda resistenziale che riguarda, per molte epoche storiche e latitudini, non solo la gente dell'arcipelago ma la Sardegna intera.

A La Maddalena, nella rada dell'isola nell'isola, stazionò dal 1803 al 1804 pure l'ammiraglio inglese Nelson. Partì dall'isola il 18 gennaio 1805 per andare incontro al suo destino conclusosi a Trafalgar -ma fu della flotta la inglese la vittoria più significativa delle guerra per mare contro Napoleone- il 21 ottobre di quello stesso anno.

Sette anni dopo Trafalgar, il 9 settembre 1812, a Borodino, a 125 chilometri da Mosca i soldati russi, un esercito di contadini, comandati dal generale Michail Kutuzov, combatté contro l'armata napoleonica che aveva invaso la Russia. Dopo l'illusione della vittoria l'armata napoleonica fu sconfitta principalmente dal «generale inverno». La battaglia di Borodino, una delle più sanguinose di tutti i tempi, costò 80 mila morti in un solo giorno.

Il cinema continua a raccontare Napoleone.

Napoleon (2023) di Ridley Scott, è ancora nelle sale, ancora campione d'incassi al botteghino nonostante la critica e una parte di popolo francese dica, adeguandosi al linguaggio fantozziano, che il film sia una boiata pazzesca.

L'ho visto il giorno della sua prima mondiale, alla sala 5 della Multiplex di Prato Sardo, il 23 novembre 2023.

Progettavo una delusione pensando pure al confronto attoriale tra i tanti Napoleone visti al cinema e in tv, uno su tutti Rod Steiger in *Waterloo* di Bondarchuk. Comparazioni significative tra i due film anche come regia: Sergej Bondarchuk russo e Ridley Scott britannico, nazionalità che del vero Napoleone furono acerrime nemiche. Il primo rende la tragedia storica dell'imperatore di Francia, quasi un commento in linguaggio filmico al *5 maggio* di Manzoni. L'altro ne dettaglia la catastrofica ambizione, l'Europa intera sotto il suo dominio, dalla fine del Terrore di Robespierre sino all'atto finale, appunto Waterloo. Tre milioni sono i morti dall'inizio dell'avventura di Napoleone come giovane ufficiale sino a Waterloo.

Joaquin Phoenix, un Napoleone con gli occhi di ghiaccio, regge la parte nel film di Ridley Scott. Così come Vanessa Kirby è una intensa Giuseppina di Beauharnais.

Uno dei due motivi principali del film è il loro amore: dai giorni che Napoleone è diventato giovanissimo generale dopo la liberazione di Tolone dall'assedio inglese sino alla fine, esiliato a Sant'Elena, appunto il 5 maggio 1820.

L' ultima delle tre parole pronunciate da Napoleone in agonia è «Giuseppina», dopo «Francia» e «Esercito».

Quello per la moglie creola è per Napoleone un amore fatto di sordido. Napoleone apprende da Giuseppina, moglie di un nobile prestato alla Rivoluzione e dalla Rivoluzione ghigliottinato con l'accusa di non aver saputo reggere l'assedio di una città conquistata ai prussiani, che nei giorni del Terrore, in prigione, lei si è salvata dalla ghigliottina offrendo il suo corpo a tutti, condannati e carcerieri.

Un amore dove domina la voracità sessuale di Napoleone, raptus di possesso e follia, davanti a tutti, l'alcova come un ritaglio del privato nel dominio pubblico.

Un amore di tradimento. Napoleone abbandona la campagna d'Egitto per tornare di nascosto a Parigi e scoprire che sono vere, nel frattempo si era unito in matrimonio con Giuseppina, le voci sul tradimento della moglie.

La ragion di stato impone a Napoleone di divor-

segue a pag. successiva

"Napoleon" (2023) di Ridley Scott

segue da pag. precedente

ziare pure continuando ad amarla, da Giuseppina: la donna non riesce a dargli un figlio che ne continui la stirpe. Il figlio, destinato a morire ventenne, di tisi, lo avrà da Maria Luisa, figlia dell'imperatore austroungarico, sposata sedicenne, per ragioni di stato e di provvisoria alleanza con il nemico.

Un amore fatto di lunga corrispondenza in lettere. Napoleone scrive a Giuseppina prima e dopo Austerlitz, dalla catastrofica campagna di Russia, da tutti i luoghi che la sua armata attraversa portando dappertutto, ben oltre il suo raggiungimento di gloria, distruzione e morte. La passione amorosa tra Giuseppina e Napoleone, con tutto quanto amore e passione impongono, mai viene meno. Giuseppina, di 6 anni più grande di Napoleone, muore nel 1814. Il carteggio tra lei e il primo console di Francia viene rubato e venduto da un valletto.

L'altro tema del film sono la guerra e le battaglie. C'era il rischio della spettacolarizzazione ulteriore considerato che tutte le battaglie sostenute da Napoleone, quelle vinte e quelle perdute, sono un capolavoro di strategia e di tattica, di avanzata e ritirata di eserciti in ordinata compagine ma pure in disordinato sparpagliarsi. Tutte componenti dello spettacolo della morte.

Ridley Scott, maestro di battaglie filmiche, dal *Gladiatore* (2000) alle *Crociate* (2005) passando per altro, riesce a rendere con efficacia specialmente la presa notturna della fortezza di Tolone, Austerlitz, il lago ghiacciato aperto dalle cannonate dell'armata francese che si colora di sangue, tomba d'acqua per uomini e cavalli, l'arrivo a Mosca abbandonata dai suoi abitanti, luogo spettrale prima dell'incendio, e tutte le fasi di Waterloo, l'arrivo finale dei prussiani, il loro avanzare per miglia e miglia - l'arrivo della cavalleria di von Blücher fu decisivo per le sorti della battaglia - annunciato gradualmente, a Napoleone e a Wellington da messaggeri in perenne corsa.

Un particolare: della campagna d'Italia, agli inizi dell'ascesa di Napoleone, si fa appena menzione nel film di Scott, una battuta una, in scena di raccordo.

Segno di quanto valga la storia d'Italia per questo *Napoleon*. In tutta la storia del cinema, la campagna d'Italia di Napoleone, Marengo e Campoformio, vale quasi sempre niente.

Dobbiamo stare nella contingenza o, come dice il premio Nobel Wisława Szymborska in un suo considerare la guerra con sguardo insieme partecipe e distaccato, battaglie che si succedono in alterata sequenza cronologica: «la realtà esige che si dica anche questo: la vita continua, continua a Canne e a Borodino, a Kosovo Polje e a Guernica, Gerico, Pearl Harbour, Hastings, Cheronea, Verdun, Azio, Hiroshima, Macieojwice, Waterloo» eccetera.

Volendo, il cinema, che tutte le battaglie di Napoleone racconta, insegna come demistificare il personaggio che a duecento e passa anni dalla morte non ha più ragione di esistere come *uom fatale*.

Natalino Piras

Kenya: la Natura e il Cinema

Leonardo Dini

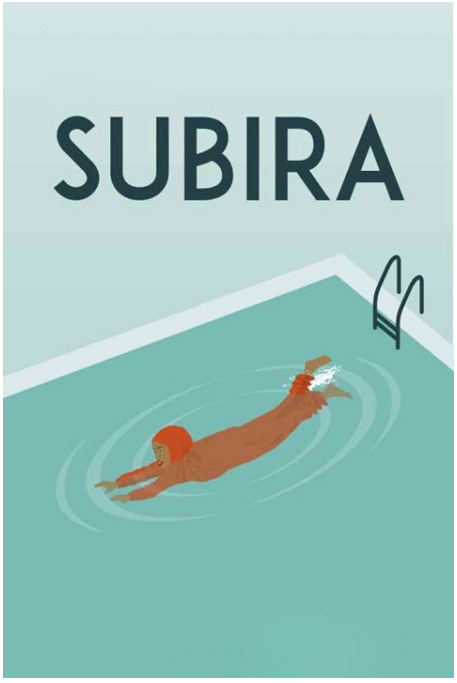
Il Kenya, nazione indipendente dal 1963, uno dei paesi più importanti dell'Africa, pure avendo una storia antichissima, caratterizzata dalla cultura Bantu, ha sviluppato soltanto in epoca recente la sua cinematografia autoctona. In pratica, esattamente come avviene in altre regioni dell'Africa e dell'Asia occidentale, soltanto tra fine del '900 e inizi del XXI secolo si può parlare di un movimento cinematografico e di uno sviluppo produttivo adeguati al ruolo e storia del paese. Tra i primi film significativi segnaliamo *Rise and falls of Idi Amin* (1980), il primo in assoluto ma opera del regista indiano Sharad Patel, poi il corto *Sabina's* Encounter, esordio del regista Albert Wandago, *Saikati* (1992) e *Saikati Enkabaani* del 1998 di Anne Munga, *The battle of sacred tree* del regista Wanjiru Kinyajiui del 1993 e *Kolor Mask* di Sao Gamba. Soltanto nel 2005 nasce la attuale Kenya Film Commission e successivamente il *Riverhood Academy Awards*, premio cinematografico ufficiale del Kenya. Proprio nella crescente produzione cinematografica del Kenya e fin dall'inizio, emerge positivamente e costruttivo il ruolo delle donne filmmakers locali come la citata Anne Munga, laureata al Mass Comunication Institute del Kenya, dove crea il suo primo film nel 1992, *Saïkati*, che descrive, sociologicamente, la evoluzione delle donne in Kenya, nel periodo postcoloniale e della urbanizzazione del paese, questo topic rimane il suo proprium in tutto il suo percorso di regista, la Munga ha fondato infatti il movimento *Women in cinema in Kenya*, collegato all'African *women in film and video*, iniziativa importante in un contesto continentale ancora tradizionalista e patriarcale. La Munga è anche stata premiata col Women in Film Award nel 2022. Tra le Registe si segnala anche la originale Jane Murago Munene, autrice di *Behind Closed Doors.* E Ravneet Sippy Chadha, di origine indiana, autrice di alcuni cortometraggi e di *Subira* opera in cui riassume e descrive, basandosi sulla esperienza personale, la lotta di una giovane musulmana contro il conformismo familiare e tradizionalista, prima opera del Kenya proposta a Cannes. Tra le produttrici oltre la Munga va ricordata Njeri Karago.

Tra i migliori registi africani del Kenya si distinguono il Wanuri Kahiu di *From a whisper* (2008), con Corine Onyango, vincitore *dell'Africa Movie Academy Award* e del *PanAfrican Film Festival*, Albert Wandago, autore di *Naliaka is going*, Bob Nyanja già direttore della *Kenya Film Association*. Il centro del nuovo cinema Kenyano si può individuare in *Riverhood*, che nel nome si ispira a Hollywood, Bollywood. Nato nel tempo come nome collettivo di un movimento di registi indipendenti locali che creavano mini film con mezzi e metodi di fatto artigianali, oggi *Riverhood* è invece il nome collettivo di riferimento delle maggiori produzioni cinematografiche del Kenya, mediante la Riverhood industry e il nome dell'omonimo Premio cinematografico che ha svolto il suo primo Gala il 15 marzo del 2014. Preceduto tuttavia dal *Lola Kenya Screen*, promosso dallo scrittore Ogova Ondego. Inoltre un coraggioso gruppo di autori africani ha promosso e creato il *Riverhood ensemble*, realizzato da oltre 200 produttori autoctoni. Del 2009 è invece il *Kalasha Film Award*, creato dalla Film Commission Kenyana in funzione del dialogo culturale e dello sviluppo internazionale. Il lato produttivo del Kenya è sfociato anche in Vivid features che ha prodotto 24 films. Il primo film

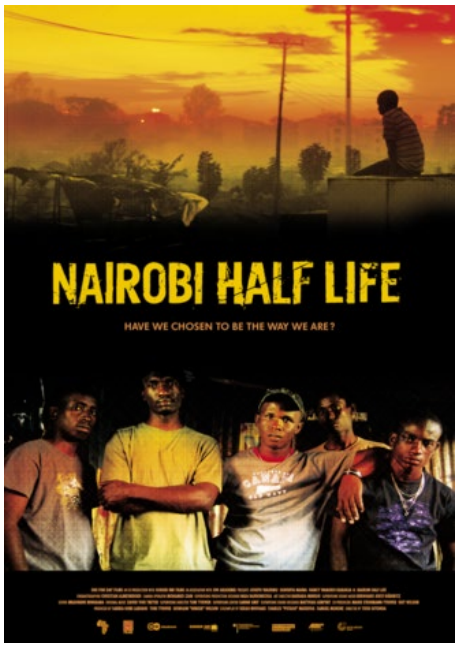
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

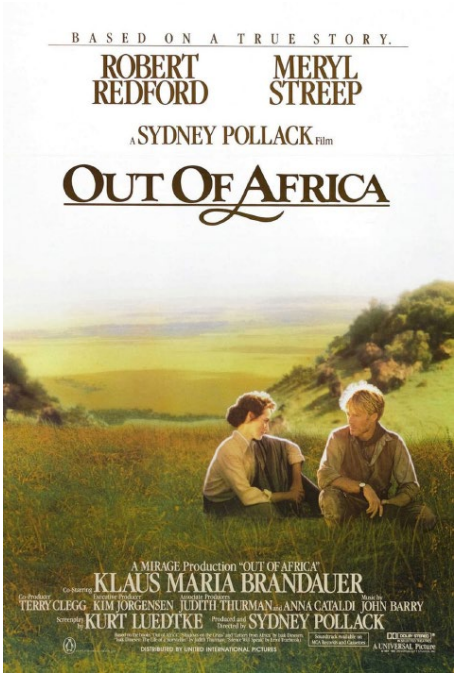
autoctono del Kenya valorizzato negli Oscar è stato *Nairobi half life*, del 2012, anche se il Kenya è stato protagonista degli Oscar per film



internazionali girati nel paese, uno per tutti, nel 1986 e quasi per antonomasia, *Out of Africa*, opera del 1985, ispirata al romanzo della scrittrice danese Karen Blixen e interpretata magistralmente da Meryl Streep. Va ricordato, incidenter tantum inoltre, che anche in epoca postcoloniale la cultura inglese è rimasta presente nel Paese avvantaggiando la sua cinematografia con il legame culturale con il Commonwealth, istituzione globale e nell'interscambio con università e intellettuali inglesi, il tutto a seguito del colonialismo inglese tra il 1895 e il 1963. Ma essenziale nella nascita e crescita del cinema di Nairobi è stata la connessione e interazione con la cinematografia di India e Uganda, nel secondo '900: ne sono scaturiti alcuni film realizzati in Kenya: quelli di Ramesh Shah, per l'India con *Mlevi* (1968) e *Mrembo* nel 1969, dell'Ugandese Sao Gamba, con *Kolormask* (1986) e il film biografico sul tiranno ugandese Amin opera del regista e produttore indiano Sharad Patel. Peculiarità del cinema in Kenya, in assenza di una adeguata rete di sale cinema, peraltro anche ora in fieri, e in presenza di una circolazione dei film essenzialmente mediante Dvd, si è creata una microproduzione diffusa di corti e film destinati al circuito dei Dvd: ancora oggi il fenomeno è presente con le produzioni degli Jitu Films Movies, che utilizzando attori e scenari locali africani, realizzano dei film poi distribuiti curiosamente non nei cinema ma nei supermarket, in forma appunto di dvd: paradossalmente un non cinema. Per quanto attiene invece all'origine del cinema kenyano, peraltro sommariamente descritta dalla Enciclopedia del Cinema Treccani, si premette che negli anni '40 l'epica della giungla africana era già presente nel cinema nordamericano, addirittura dal 1918 e poi diffusamente negli anni '40, con la generica ambientazione africana dei tanti film sul mito narrativo di Tarzan, nato da Edgar Rice Burroughs, tradotto visualmente anche nel mondo dei fumetti. In particolare, esistono opere illustri nel passato cinematografico del Kenya, a cominciare da *Men against the sun* (1952) - Uomini contro il sole di Brendan J. Stafford, film B movie, ineditamente per l'epoca, girato direttamente in esterni in Kenya, lontano dai set Hollywoodiani, e film che aveva per protagonista Zena Moyra Marshall, attrice inglese, nata in Kenya. Della stessa epoca *Mogambo*, classico del 1953, opera che è parte della storia del cinema internazionale, di John Ford, con Clark Gable e Grace Kelly, prima grande opera ambientata, nel contesto di un safari, in Kenya, il safari era tema tipico dell'epoca, e opera che costituisce un precedente ideale di *Out of Africa*, che in Italia uscì col titolo *La mia Africa*, film del 1985 di Sidney Pollack, con Robert Redford e Meryl Streep. Gli stessi moods si ritrovano in *I dreamed of Africa*, Sognando l'Africa, opera del 2000, con Kim Basinger, di Hugh Hudson, basata sul plot e il romanzo di Kuki Gallmann, l'autrice italiana Maria Boccazzi Gallmann. Sempre sulla presenza occidentale in Africa, precedentemente, il film di Michael Radford, *White Mischief*, Misfatto Bianco, del



1987, con l'attrice italo inglese Greta Scacchi, ambientato nelle atmosfere coloniali inglesi. In parallelo si svolge la storia del film *No where in Africa*, la storia di una famiglia ebrea rifugiata in Africa. Sempre in tema di epica dell'Africa va citato un altro classico *King's Solomon mines*, *Le miniere di Re Salomone*, (1950) film di Compton Bennett e Andrew Marton, adattamento dal romanzo di Hider Haggard. Ma il Kenya è protagonista di altri film celebri universalmente come: *Nata libera*, una elegia della libertà degli animali, nel contesto naturale africano, resoconto della coraggiosa avventura della naturalista Joy Adamson a contatto quotidiano



con i leoni della savanna. E ancora simile nella tematica della narrazione *To walk with lions* di Carl Schulz (1999). Tra i film e corti di ambientazione Kenyana vanno segnalati anche il corto del 2005 *The Oath*, di Nathan Collett, scritto con Njuguna Wakanjote, il film *The white Masai* (2005) di Hermine Huntgeburth, *Masai warriors*, di Pascal Plosson, *Togetherness Supreme* (2010), film kenyano ma diretto da Nathan Collett, girato negli slum di Kibera, *The good lie*, di Philippe Falardeau (2014), e ancora *Stories of our lives*, opera di un collettivo di artisti di Nairobi, e *Ayaanle*, (2022) di Ahmed Farah, mentre tra i film locali vernacolari si registrano *Kihenjo* e *Machangi*. Valida analisi sul dialogo interculturale e sul rapporto fra occidente e Africa è infine il film documentario del 2010 *A small act* di Jennifer Watson, che narra la vicenda di Chris Mburu giovane africano divenuto Avvocato dei diritti civili presso l'Onu, grazie alla sponsorship europea ai suoi studi fra la università di Nairobi e quella di Harvard. Dal lato africano invece si segnalano il citato *Nairobi half life*, (2012) di David Tosh Gitonga e il film *Kati Kati* di Mbithy Masia, del 2016, recitato in Swahili e inglese. Il Kenya dunque si conferma in prospettiva come efficace laboratorio di cinema e di sperimentazione originale sul cinema e luogo di dialogo civile e pacifico tra le civiltá e tra le culture, tema quanto mai attuale.

Leonardo Dini

"Kati Kati" (2016) di Mbithy Masia

Il cinema sovietico, dall'era del disgelo a quella della glasnost

Pierfranco Bianchetti

Mosca, 22 febbraio 1956. Nikita Krusciov, segretario del Partito, al XX Congresso del PCUS prende la parola e davanti ad un pubblico attonito a sorpresa denuncia con fermezza gli orrori perpetrati da Stalin nel corso del suo lungo regno incontrastato terminato con la sua scomparsa il 5 marzo 1953. È l'inizio del disgelo, un periodo di maggior libertà individuali, di riforme e di una timida apertura verso l'occidente.

Ma il grande paese sovietico con la destalinizzazione dovrà comunque affrontare grosse difficoltà sul piano politico, sociale, economico e culturale. Anche il cinema non fa eccezione. Il critico Andrej Siniavskij, a conclusione del suo saggio "Sul realismo socialista", (riportato nel libro "Il cinema dell'Europa dell'Est 1960-1977"- La Biennale Marsilio editore) afferma: *"Alla morte di Stalin, cominciò per noi un periodo di distruzione e rivalutazione. È un processo lento e inconsistente, manca di prospettiva, e vi gravano pesantemente l'inerzia del passato e quella del presente. Forse un nuovo Dio richiederà altri roghi dell'Inquisizione, altri 'culti' della personalità, e altri faticosi lavori quaggiù sulla terra, così che dopo tanti secoli un nuovo scopo si leverà sul mondo...E, nel frattempo, la nostra arte segna il tempo tra un realismo insufficiente e un classicismo pure insufficiente..."*.

La situazione però non evolve come sperava il mondo della cultura. Andrej Siniavskij viene arrestato e messo in prigione per questo e per altri suoi testi. In una lettera al congresso promotore dell'Unione dei lavoratori del cinema dell'Unione Sovietica nell'ottobre 1965, il comitato centrale del partito comunista sovietico è categorico: *"È preciso dovere dei lavoratori del cinema prendere parte con la loro opera alla crescita costante dell'attività politica ed economica della classe lavoratrice...I lavoratori dei settori creativi devono serbare una speciale stabilità ideologica, una chiarezza di idee creatrici. Dobbiamo tenere presente il livello ideologico delle opere artistiche, così come la loro capacità di rivolgersi alle masse popolari più ampie"*.

All'interno dell'industria cinematografica per molto tempo la confusione è grande. Moltissime sceneggiature vengono scritte e riscritte e dopo la fine dell'esperienza politica della Primavera di Praga, dal 1969 l'Urss rimette sotto controllo l'intellighenzia evitando di lasciare agli intellettuali uno spazio di manovra troppo autonomo.

Il cinema sovietico nell'era brezneviana-Gli anni del sospetto

Dopo il primo disgelo kruscioviano arriva l'era di Leonid Breznev, nominato segretario generale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica nel 1964 in seguito alla destituzione di Kusciov. Il nuovo leader applica la politica della sovranità limitata che impone ai paesi satelliti il ruolo guida dell'Urss senza se e senza ma. Nell'agosto 1968 i carrarmati sovietici invadono la Cecoslovacchia per soffocare l'esperienza della Primavera di Praga (il socialismo dal volto umano) incentrata su riforme economiche e sull'introduzione di più ampie libertà politiche e sociali che non piacciono al Cremlino.

In questo clima di sospetto la cultura e il cinema imparano ad autocensurarsi, mentre le opere degli autori non allineati con il regime vengono inevitabilmente congelate. Vi sono però anche cineasti che trovano spazi tra le pieghe e le zone morte del sistema di controllo, tra i quali il georgiano Otar Ioseliani, recentemente scomparso, (*C'era una volta un merlo canterino*, 1970), Andrej Michalkov- Konchalovskij (*Zio Vania*, 1970), suo fratello minore Nikita Mikhalkov (*Partitura incompiuta per pianola meccanica*, 1976), registi che in seguito andranno a lavorare all'estero come Panfilov, Abuladze e Mira Muratova, i cui film, molto

"C'era una volta un merlo canterino" (1976) di Otar Ioseliani

poetici e non particolarmente politici, vengono segregati per circa venti anni.

"Ma la vicenda paradigmatica di questa lotta sotterranea tra arte e potere- scrive il critico Marzio Castagnedi- *è quella di Andrej Tarkovskij, il maggiore autore del cinema dell'Urss dopo Eisenstein. Andrej Rubliov, il suo capolavoro del '66, formidabile affresco storico-filosofico, venne guardato in patria con notevole sospetto e subito, nel dubbio, posto in una bella quarantena. Fu una proiezione pirata (e cioè all'insaputa di Mosca) al Festival di Cannes del '69 dove riscosse grande ammirazione, a rivelarlo al mondo"*.

Il regista nel '72 gira *Solaris*, opera problematica che spiazza la dirigenza sovietica non contenta del poco entusiasmo dimostrato da Tarkovskij nei confronti delle conquiste spaziali, seguita da *Lo specchio* (1974), un'introspezione psicologica considerata troppo intellettualistica. Nel 1979 è la volta di *Stalker*, altro film ignorato dalle strutture burocratiche del potere. Per il cineasta tanto considerato all'estero e poco stimato in patria, inizia un vero e proprio braccio di ferro con le autorità.

Andrej Tarkovskij all'inizio degli anni '80 compie un clamoroso gesto, il suo trasferimento in Europa, tra Italia e Svezia. Memorabili sono le lezioni di cinema che regala al pubblico occidentale, come quella dell'aprile 1983 al cinema Anteo di Milano davanti a una platea numerosa ed attenta durante la quale elogia il suo antico maestro Aleksandr Petrovic Dovzenko, regista ucraino che Andrej considera al di sopra di altri registi da lui amati, Jean Vigo, Mizoguchi, Buñuel, Bresson, Antonioni e Bergman. *"In occidente* -afferma- *sapete quasi tutto di Eisenstein, il teorico, ma quasi nulla di Dovzenko, il poeta. Stalin nel dopoguerra lo costrinse a rifare il suo film Miciùrin che uscirà poi con il titolo La vita in fiore, quasi sconosciuto in Italia"*.

Questo periodo della storia cinematografica dell'Urss con "film a sovranità limitata", ha però paradossalmente stimolato e sviluppato in molti autori la ricerca e la scoperta della metafora, dell'allegoria e della simbologia. Un modo per dire tutto ciò che non era permesso dal potere.

La glasnost: una nuova cultura

Nel 1985 il cinquantaquattrenne Michail Gorbaciov viene eletto segretario generale del Partito Comunista ed inizia così un processo di profonde riforme nel grande paese che si concluderanno nel 1991 con le dimissioni del leader dalle sue cariche e con la fine dell'Unione Sovietica.

Saranno questi anni di grande turbolenza sociale e politica che il popolo sovietico vivrà con paziente rassegnazione e che la cinematografia avrà modo di raccontare attraverso le sue opere.

Per Giovanni Buttafava, il compianto critico cinematografico e il maggior studioso italiano del cinema sovietico, i tredici anni che vanno dal 1970 al 1983 sono per l'Unione Sovietica un periodo di scontri tra "autori" e "rivoluzionari". Un periodo certamente soffocante dal punto di vista espressivo, con il Goskino, l'Ente preposto all'industria cinematografica nazionale, impegnato in una dura battaglia di isolamento e congelamento di quelle opere ritenute troppo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sovversive. Anche se lo stesso Buttafava evita però di esprimere giudizi sommari su quest'epoca, che ha visto affermarsi, nonostante le difficoltà di censura, opere di autori di notevole importanza. È questa la doverosa premessa per affrontare con serenità il cinema nato e sviluppatosi all'ombra della perestroika di Gorbaciov, delle sue riforme, del suo obiettivo di trasformare l'Unione Sovietica in uno stato moderno.

" Venti giorni senza guerra" (1976) di Aleksej German

Data di inizio di questo nuovo corso nato all'insegna del rinnovamento e del progresso, è il maggio 1986 durante il quinto Congresso dell'Unione dei Cineasti, a cui partecipa lo stesso Gorbaciov.

Dopo molti anni gli uomini compromessi con l'era brezneviana, Bondarciuk, Ozerov e Kulidzanov sono estromessi dagli organismi dirigenti. Il regista Elem Klimov, l'autore di *Angonia*, cineasta di talento e di provata indipendenza rispetto ai dettami del Goskino, viene eletto presidente dell'Unione dei Cineasti, Associazione che conta 6.600 membri. Gli effetti di questa nomina si fanno sentire subito. Decine e decine di pellicole coraggiose, ma anche semplici documentari scientifici, congelati dalla burocrazia, vedono finalmente la luce.

Tornano in circolazione film poi diventati celebri, quali *Tema* di Gleb Panfilov; *Gli addii* dello stesso Elem Klimov; *Brevi incontri* (1968) e *Lunghi addii* (1971) di Kira Muratova; *Cornice d'icona* (1972) di Bulat Mansurov ed ancora i mediometraggi *La patria dell'elettricità* (1967) di Marisa Smirnov; *Il battello a motore di Ivan* (1974) di M. Osepian, mentre si fa strada la convinzione nei registi sovietici che una reale "perestroika" debba significare soprattutto autonomia e il raggiungimento di un utile commerciale del film prodotto. Molti sono i problemi che l'Unione dei Cineasti diretta da Klimov ha dovuto affrontare: una lenta politica economica, un apparato amministrativo e tecnologico obsoleto e la quasi totale mancanza di distribuzione dei film all'estero causata da una totale ignoranza del mercato cinematografico internazionale e dalle difficoltà determinate da una pubblicità assolutamente inadeguata. Ha così inizio nell'Urss, parallelamente alle riforme promosse da Gorbaciov, un periodo non privo di difficoltà anche finanziarie per la cinematografia locale, ma ricco di fermenti, di aperture e di speranze.

Simbolo di tutto ciò è stato per molti il film *Pentimento* diretto da Tengiz Abuladze, tra il 1983 e il 1986. Premiata al Festival di Cannes nell'87, la pellicola riscuote un grande successo in tutto il paese, acclamata soprattutto dai giovani, che vi hanno riconosciuto i guasti di un'era da cancellare, e il momento di riscatto di una società in cerca di un futuro migliore.

È in questo clima che nascono altre opere di attualità come *Quell'ultimo giorno* diretto da Konstantin Lopuchanski nel 1986, una sorta di *The day after* sovietico, realizzato ispirandosi al bellissimo *Stalker* di Tarkovskij, mentre dalla scuola di Leningrado (La Lenfilm) arrivano in parte dissepolte dagli scaffali nelle quali erano state confinate opere, come *Il mio amico Ivan Lapin*,1983-85 e *Venti giorni senza guerra*, 1976, entrambe firmate da Aleksei German, un cineasta mai domato dalla censura, cui le autorità avevano interdetto per ben diciassette anni un'altra sua pellicola di prestigio, *Verifica sulle strade*, colpevole di mostrare la figura di un commissario del popolo privo di umanità.

Nelle produzioni realizzate dal 1985 in avanti uno dei temi preferiti è la difficile condizione giovanile degli anni Ottanta. *Confessione. Cronaca di una alienazione*, 1988 di Georgyi Govrilov, ritratto di un emarginato ventiquattrenne; *I giorni dell'eclissi*, 1988, storia di un giovane medico russo, che chiede di esercitare lontano dalla grande città, e *Gli incendiari* (1988) di Aleksandr Surin, protagonista un ragazzo difficile e disadattato rinchiuso in un ospedale psichiatrico, sono pellicole che raccontano senza mezzi termini il malessere sociale dell'Urss di quegli anni.

"*Sono veramente convinto* - afferma il regista Nikita Michalkov, uno degli autori più originali della cinematografia sovietica - *della sincera volontà di Elem Klimov e dei suoi collaboratori di costruire sulle rovine della vecchia struttura un nuovo cinema sovietico. Sono arrivati tempi nuovi e grande è la speranza che la perestroika saprà affrontare tutti i problemi, compresi anche quelli che riguardano le coproduzioni con l'estero*".

A questa speranza si associano anche altri registi come lo stesso Bondarciuk che afferma: "*Non rifarei più i miei film di propaganda. Ormai l'unica trappola possibile per un autore è l'autocensura*".

Gli fa eco il nuovo presidente del Goskino Aleksandr Kamsalov: "*Negli uffici del Goskino regnava incontrastato il livellamento: si mettevano sullo stesso piano il talento e la mediocrità e l'egoista faceva la fila col più grigio mestierante, pur di lavorare. Così si faceva largo anche quel grigiore contro il quale oggi si indirizza la Perestroika, che si manifesta nel nostro cinema. Occorre invece saper scovare i molti talenti che ci sono nel nostro paese, quindi aiutarli a sviluppare le loro opere e l'ultima parola sarà sempre e solo dello spettatore, che giudicherà sullo schermo*".

L'epoca di Putin - Uno sguardo e una riflessione sulla cinematografia russa contemporanea attraverso i pochi titoli che vengono distribuiti nelle nostre sale

Nel luglio 1991 Boris Eltsin è il primo Presidente della Federazione Russa, artefice di una politica economica liberista che provoca forti disuguaglianze sociali e la nascita di un capitalismo in mano a pochi oligarchi. Il suo mandato termina nel dicembre 1999 e apre la strada al giovane Vladimir Putin proveniente dalle file del KGB, che diventa Primo Ministro e l'anno dopo Presidente della Federazione Russa.

Il mondo della cultura e l'industria cinematografica ancora una volta si adeguano al nuovo regime. Dopo aver raccontato il disagio giovanile, la droga, le fughe esistenziali dei giovani nell'epoca di Gorbaciov, che cosa rappresenta oggi il cinema nell'era di Putin? Dopo la rinascita della gloriosa Mosfilm, i giganteschi studios voluti da Lenin, ricostruiti ed adibiti alla realizzazione di kolossal storici e perfino blockbuster fantasy di grande successo prodotti anche con Hollywood, una nuova generazione di registi indipendenti cerca di interpretare la realtà di oggi, di riflettere sul presente e sul futuro del paese.

Pur nella limitatezza delle pellicole distribuite sul mercato italiano, si possono individuare nell'attuale cinema russo nomi interessanti e originali come Aleksey Balanov, autore di un film durissimo *Cargo 200* ambientato nell'Urss del 1984 alla vigilia della Perestroika, quando il grigiore della vita sovietica è sempre più soffocante, mentre gli aerei sovietici riportano in patria le salme dei soldati caduti in Afghanistan. Uscita da una discoteca, la figlia di un alto gerarca del Partito Comunista scompare misteriosamente proprio quando nella zona viene commesso un brutale omicidio sul quale indaga il capitano di polizia Zurov.

La pellicola si basa su di una serie di episodi criminali realmente accaduti nel 1984. La russa- armena Anna Melikian è la regista di *Mars – Dove nascono i sogni* (2004), del comunismo (con il passare del tempo la lettera K del nome è però sparita). Questo luogo sperduto diventa il simbolo di una civiltà in via di disgregazione per effetto della globalizzazione.

Non meno amaro è *L'isola* di Pavel Lungin, già autore di *Taxi Blues*, premio per la miglior regia a Cannes nel 1990, un atto d'accusa verso il processo di occidentalizzazione tanto atteso, ma che alla fine si è rivelato il disfacimento dei valori e dei principi della vecchia società.

Di notevole interesse è ancora *Viy – La maschera del demonio* (2014 diretto da Oleg Stepchenko, un fantasy e un apologo sull'eterna lotta tra il bene e il male, tra la fede e la scienza, protagonista Jonathan Green, un cartografo al lavoro nei Carpazi. In un piccolo villaggio tra queste montagne egli dovrà difendere i suoi abitanti dalla furia dei demoni.

Del 2003 è *Il ritorno* di Andrej Zvjagincev, Leone d'oro alla Mostra di Venezia, due fratelli adolescenti che rivedono dopo dodici anni il loro padre. Insieme a lui compiranno un viaggio in automobile, in barca e a piedi. Un cammino difficile in grado però di trasformarli in adulti.

I protagonisti del cinema sovietico dal disgelo alla Glasnost

Il 29 dicembre 1986 moriva in una clinica parigina, Andrej Tarkovskij, uno dei più grandi registi russi, autore di opere di eccezionale vigore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e di affascinante lirismo, dallo stile personalissimo e caratterizzato da una spiritualità capace di recuperare valori autentici, quali l'amore e la fratellanza.

Nato nel 1932 nell'Urss, figlio del grande poeta Arsenij, Tarkovskij diviene allievo di Michael Romm all'Istituto di Cinematografia di Mosca e anche di Dovzenko "un poeta con la cinepresa in mano".

Dopo il saggio finale con il cortometraggio *Il ruolo compressore e il violino*, gira nel 1962 il suo primo lungometraggio *L'infanzia di Ivan*, vincitore del Leone d'Oro alla Mostra di Venezia, tra vivaci polemiche soprattutto con la critica italiana di sinistra, per un'oggettiva rottura con il cinema di guerra patriottico.

Nel 1966 termina il capolavoro assoluto *Andrej Rubliov*, il già citato straordinario affresco di un tormentato medioevo, in cui visse l'omonimo pittore di icone; una riflessione sull'arte, sulla religiosità e sul potere, che non piace alle autorità.

Il successivo *Solaris*, considerata la risposta sovietica a *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick, è la storia di tre scienziati di una stazione orbitante, che vedono misteriosamente materializzarsi i loro desideri più nascosti.

Nel 1975, sempre più isolato in patria, gira *Lo specchio*, saggio autobiografico giudicato troppo ermetico e perciò ritirato dalla distribuzione. Stessa sorte toccherà a *Stalker*, un'opera di raro misticismo, con la quale il regista prosegue il suo viaggio nel degrado del mondo, alla ricerca della spiritualità che forse potrà salvare l'umanità.

Andrej Konchalovsky (soprannominato comunemente Andron), nato nel 1937 a Mosca da una illustre dinastia di artisti russi che vanta pittori (il bisnonno Vasilij Surikov e il nonno materno Petr Končhalovsky), scrittori (la madre Natalija Končalovskaja e il padre Sergej, autore dell'inno sovietico) e cineasti (il fratello Nikita Sergeevic Michalkov), studia pianoforte al Conservatorio Ciaikovsky, ma è attratto dal cinema. Si iscrive al VGIK, l'Istituto Statale di Cinema dell'Urss, segue i corsi di Michail Romm e si diploma nel '65, pur essendo già attivo come sceneggiatore, attore e regista dal '60. Importante è la sua collaborazione con Andrej Tarkovskij con cui condivide anche i sogni, le aspirazioni e le difficoltà del grande cineasta poco amato dal regime sovietico. Sarà aiuto regista per il celebre *L'infanzia di Ivan* e sceneggiatore di *Andrej Rubliov*. Nel '65 dirige il lungometraggio *Il primo maestro* tratto dal romanzo dello scrittore Cingiz Ajtmatov e l'anno successivo tocca a *Asja la zoppa*, storia di una contadina che ama due uomini rimanendo incinta. Il film anticonvenzionale e fuori dagli schemi non viene distribuito.

Andrej allora decide di ripiegare su un cinema ispirato alla letteratura russa. Realizza così utilizzando come attore il fratello minore Nikita, *Nido dei nobili*, 1969; *Zio Vanja*, 1970 e lo straordinario *Siberiade*, 1979, storia di due famiglie all'epoca della Rivoluzione, ultima pellicola girata in patria e presentata a Cannes dove riscuote successo. Negli anni Ottanta Konchalovsky parte per la Francia avvantaggiato dal fatto di parlare correntemente il francese (la sua bisnonna era francese e come quasi tutti gli aristocratici russi aveva un debole per quel paese).

"Partitura incompiuta per pianola elettrica" (1976) di Nikita Michalkov

Senza essere un dissidente il regista inizia una nuova carriera all'estero, ma a Parigi nessuno si fida di lui (pensano sia un agente del Kgb). Accetta allora un invito dell'attore americano Jon Voight e parte per gli Stati Uniti dove però vive per tre anni da disoccupato, finchè riesce finalmente a dirigere un cortometraggio intitolato *Split Cherry Tree*. Inizia così il suo cammino cinematografico a Hollywood. Nel '84 gira il film *Maria's Lovers*, interpretato da Nastassia Kinski, storia di una ragazza di provincia della Pennsylvania di origine jugoslava alla fine della seconda guerra mondiale che ritrova Ivan, il suo fidanzato reduce da un campo di prigionia giapponese. Ma il loro amore sarà condizionato dagli incubi vissuti dal giovane durante il periodo bellico. Il regista prosegue la sua carriera americana con film commerciali, ma di successo come *A 30 secondi dalla fine* (1985); *Duet for One* (1986); *I diffidenti* (1987; *Homer & Eddie* (1989) e *Tango & Cash* (1989) con Sylvester Stallone e Kurt Russell.

Nel giugno 1986 Andrej si prende una pausa lontano dal set cinematografico e mette in scena al teatro alla Scala di Milano il ciaikoskiano *Eugenio Oneghin* e poi nel 1990, approfittando del nuovo clima politico e sociale realizzato dal presidente dell'Urss Michail Gorbaciov, rientra in patria imponendo una ulteriore svolta alla sua carriera di cineasta. Gira nel 1991 *Il proiezionista*, che potenzialmente sembrava destinato ad un grande successo, ma che invece si rivelerà un vero e proprio flop. Con amarezza il regista constata come questo suo film confermi l'amore immutato del suo paese per il dittatore Stalin. Però il suo rientro in Russia non sarà facile. Vivere dopo molti anni una realtà sociale diversa non è semplice per questo artista da molti accusato di aver tradito il suo Paese, di aver scelto con il cinema americano l'agiatezza e il benessere economico che Hollywood gli ha regalato.

Nel 1994 gira *Asja e la gallina dalle uova d'oro*, presentato al festival di Cannes e nel '98 si aggiudica il Primetime Emmy Award per la regia della miniserie statunitense *L'Odissea*. Nel 2014 la Mostra del Cinema di Venezia gli assegna il Leone d'Argento per la miglior regia per il film *Le notti bianche del postino*, un premio che vincerà ancora due anni dopo per *Paradise*, ex aequo con Amat Escalante per *La region salvaje*. Il suo ultimo lavoro, il costosissimo *Lo schiaccianoci*, girato in 3D nel 2010, è un tentativo di fare del cinema lontano dalla madre Russia e dall'America, sua patria d'adozione che non incontra i favori del pubblico.

Nikita Sergeevic Michalkov nato a Mosca nel 1945, è l'ultimo rampollo di una illustre dinastia di artisti russi. Dopo una brillante, quanto breve carriera d'attore, Nikita si diploma in regia nel 1972, specializzandosi nella trasposizione cinematografica della grande letteratura russa. Nel 1975 si pone all'attenzione del grande pubblico e della critica internazionale con *Schiava d'amore*, film ambientato durante la rivoluzione bolscevica in Crimea, in un avamposto dell'Armata Bianca, luogo nel quale una troupe cinematografica sta provando a terminare le riprese di una pellicola interpretata da Olga, una diva del momento. La pellicola, scrive il critico Tullio Kezich, rappresenta *"la fabbrica dei sogni rivisitata all'epoca del muto e riproposta come metafora dell'intera esistenza umana"*.

L'anno successivo firma Partitura incompiuta per pianola meccanica, tratto da un testo giovanile di Čechov liberamente rielaborato e uscito in Italia con nove anni di ritardo, ma con grande successo, seguito nel 1979 da Alcuni giorni della vita di I.I. Oblomov, ispirato al classico romanzo ottocentesco di Gonciarov, storia di un proprietario terriero che vive nell'ozio, nella solitudine e nell'apatia. Accusato in patria di voler sfuggire il confronto con l'attualità, il regista dà prova di grande talento girando nel 1983 il coraggioso Rodnja (osteggiato dall'intervento burocratico), un'inquietante commedia ambientata in una nuova città sovietica, una metropoli con le sue contraddizioni, messe a fuoco dall'occhio impietoso, ma ingenuo di una madre contadina, legata alla vita primitiva e alla terra, in visita alla figlia.

Nel 1979 tocca a *Cinque serate* sceneggiato dal commediografo Aleksandr Volodin, film che affronta con una lucida analisi una tragedia familiare raccontata durante i tetri anni Cinquanta.

segue a pag. successiva

"Oci ciorne" (1987) di Nikita Michalkov

segue da pag. precedente

Il film è girato con il solito squisito gusto tutto čechoviano, alieno da qualsiasi visione moralistica. Nel 1982 arriva sugli schermi italiani sull'onda della notorietà riscossa in Italia dal giovane cineasta sovietico, *Amico tra i nemici, nemico tra gli amici* del 1974; pellicola incentrata sulla lotta negli anni Venti di un distaccamento dell'Esercito Rosso contro le truppe mercenarie al soldo dei reazionari Bianchi.

"Amico tra i nemici, nemico tra gli amici" (1974) di Nikita Michalkov

La carriera di Nikita prosegue con *Oci ciornie* del 1987, ispirato ai racconti *La signora del cagnolino* e *Anna al collo* di Anton Čechov, con Marcello Mastroianni e Silvana Mangano, storia di Romano, un cameriere di una certa età che lavora su una nave da crociera e ripercorre con amarezza le delusioni della sua vita insieme ad un avventore russo in viaggio di nozze. Nel 1991 tocca a *Urga – Territorio d'amore*, Leone d'oro alla Mostra di Venezia, protagonista un rude allevatore della steppa della Mongolia cinese negli anni Settanta costretto a vivere con la sua famiglia non diversamente da quanto facevano i suoi antenati. Tre anni dopo il regista gira *Sole ingannatore* che si svolge nell'estate del 1936. Un colonnello dell'Armata Rossa vive nella sua dacia con la moglie e la figlia, ma inaspettatamente riceve la visita inaspettata di Dimitri, agente in incognito della polizia politica di Stalin che porta lo scompiglio nella sua esistenza.

Mikhalkov firma nel 1998 *Il barbiere di Siberia*, la confessione di un'anziana donna al figlio, un cadetto di un'accademia militare, riguardo alla sua vita nella Russia del 1885. Nel 2007 è la volta di *12*, film tratto liberamente dal dramma *La parola ai giurati* e nel 2010 gira *Il sole ingannatore 2*, seguito nel 2014 da *Sunstroke*.

Le opere cinematografiche più significative dell'epoca

Andrej Rubliov di Andrej Tarkovskij (1971)

Estate del 1400. Tre monaci-pittori sono diretti a Mosca dove Rubliov è stato chiamato a dipingere la Cattedrale dell'Annunzio al Cremlino sotto la guida del maestro Teofan. Ma Rubliov ritiene di mettere nell'opera in primo piano l'uomo. Il suo pensiero "ribelle" non piace al Grande Principe che ordina di accecare i pittori. La nuova grande campana costruita dal giovane Boriska suona sulla terra russa come monito affinchè il popolo riprenda forza contro il sopruso. Il film, un capolavoro del cinema sovietico, rappresenta una mediazione tra l'artista e il mondo che lo circonda. *"Più che il sentimento religioso* - scrive Gianni Comencini - *che pervade il film, è stata l'esaltazione della libertà artistica che ha decretato il blocco per anni del film, da parte del Soviet Supremo con motivazioni quanto mai singolari: troppo lungo, troppo naturalista, discutibile da un punto di vista storico"* (Gianni Comencini).

"Andrej Rubliov" (1971) di Andrej Tarkovskij

Storia di Asia Klijacina che amò senza sposarsi di Andrej Michalkov – Konchalovskij (1967-1988)

Opera seconda di un regista di sicuro talento, questo film apparentemente disinvolto e dimesso, contiene in realtà svariati motivi anticonformisti e temi innovatori. In una Russia contadina delle grandi campagne e dei poveri villaggi una donna di nome Asja messa incinta da un rozzo autista, è corteggiata da un altro uomo molto più gentile e maturo. Ma lei rifiuterà entrambi per partorire da sola il suo bambino. Film di taglio neorealista, *Asia Kljacina* tratteggia con incisiva nitidezza psicologica i ritratti dei protagonisti e di altri personaggi minori ma importanti, sullo sfondo della dura e semplice vita di campagna. Accusato di disfattismo, il film è stato congelato per quasi venti anni dalla diri-

"Pentimento" (1984) di Tengis Abuladze

genza sovietica. La pellicola sarà poi ripresa dal suo autore reintegrando le parti tagliate con una copia originale miracolosamente ritrovata.

Agonia di Elem Klimov (1975-1981)

"Mosca non crede alla lacrime" (1979) di Vladimir Menson

Russia, 1916. Ascesa e morte di Grigorij Efimovic Rasputin, il monaco che riuscì ad imporsi alla società pietroburghese negli ultimi anni del regno dei Romanov. Guaritore, mistico, intrigante, Rasputin è assunto da Klimov come un simbolo della fase finale della decadenza della monarchia russa e della borghesia che la sorreggeva. *"Mescolando brani di preziosi documenti* - scrive Lorenzo Vitalone - *(vi sono sequenze che risalgono alla rivoluzione del 1905 a sequenze narrative, il regista mette in campo monarchi e borghesi cospiratori (Rasputin fu ucciso da un gruppo di nobili che non sopportavano il suo potere) facendoli ruotare intorno alla figura del monaco. Film formalmente raffinato e denso, Agonia è un ritratto affascinante di un paese dilaniato tra due contraddizioni sociali: i lavoratori sfruttati e la sontuosità della corte".*

Pentimento di Tengis Abuladze (1984)

Il film si svolge in un paese e in un'epoca immaginarie. Il protagonista Varlam Aravidze veste come Stalin, con i baffetti alla Hitler e gli occhiali alla Berja. Il ritratto che ne fa il regista, grazie alla grande interpretazione di Avtandil Makharadze, è talmente convincente che in quegli anni a Mosca il nomignolo Varlam stava a indicare le persone prepotenti di un passato più o meno prossimo. *Pentimento*, pellicola grottesca e piena di ironia, rappresenta il periodo stalinista utilizzando un sottile humor nero tipico della cultura georgiana a cui appartiene Tengis Abuladze.

Mosca non crede alla lacrime di Vladimir Mensov (1979)

Tre ragazze provenienti dalla provincia si trasferiscono a Mosca alla ricerca di una vita migliore. Sono gli anni '50 e nel grande paese le difficoltà economiche causate dalla seconda guerra mondiale (la distruzione di parte del territorio dell'Urss voluta da Hitler) sono ancora pesanti. L'opera di Mensov, secondo Oscar sovietico per il miglior film straniero vinto nel 1980, affronta il tema della famiglia, del lavoro, dei sentimenti. Grandissimo successo non solo in patria ma anche in Europa e negli Usa, il film ci mostra la vita reale della gioventù sovietica alle soglie degli anni '80.

Pierfranco Bianchetti

Le cose della vita. Il cinema affettivo firmato Claude Sautet

1924/2024

«Lei è mai stato innamorato?» «Mi deve essere successo»
Camille (Emmanuelle Béart) a Stephane (Daniel Auteuil) in "Un cuore in inverno" (1992) di C. Sautet

"Claude Sautet, l'uomo meno frivolo che conosco e la cui scontrosa serietà me lo fa avvicinare a Charles Vanel, essendo ambedue nella mia immaginazione dei capi-boscaioli capaci di strappare di mano l'accetta a uno sfaticato per mostrargli come si possano abbattere cinque alberi in un'ora. Claude Sautet è testardo, Claude Sautet è selvaggio, Claude Sautet è sincero, Claude Sautet è possente, Claude Sautet è francese, francese, francese..."
François Truffaut

Patrizia Salvatori

Cento anni fa nasceva Claude Sautet appunto, un artista che ha segnato in maniera profonda, con la sua personalità così ben descritta dal collega Truffaut, il cinema francese dagli anni cinquanta agli anni novanta. Una carriera iniziata come assistente alla regia e continuata successivamente come regista e sceneggiatore per più di quarant'anni. Motivi singolari hanno condotto spesso Sautet a collaborare in Italia con sceneggiatori tra i più diversi, condividendo insieme a loro un metodo di lavoro costruito attraverso la scrittura a più mani, capace di creare attenzione e contatti con alcuni tra i più intensi registi degli anni d'oro del cinema italiano, anni in cui la produzione del nostro paese aveva toccato vette mai raggiunte di qualità artistica e successo di pubblico attraverso i contenitori più svariati, dalle commedie ai polizieschi, dai film in costume ai drammi di sentimenti.

In quest'atmosfera variegata e curiosa Claude, all'inizio molto affascinato dal mood poliziesco, si rivela ben presto un raffinato osservatore della coppia borghese declinata su tematiche quali l'amore, l'amicizia, la morte, il passare del tempo, soprattutto insistendo con meticolosità affascinante sulle molteplici sfaccettature del cuore, spesso declinate attraverso la vulnerabilità dei rapporti tanto sociali quanto affettivi, sui conflitti tra realtà e purezza. Autore poco prolifico, con soltanto tredici regie realizzate tra il 1959 e il 1995, fuori dai clan e dai movimenti parigini dell'epoca, il suo lavoro resta, per un periodo di tempo piuttosto lungo, quasi del tutto confinato al cinema di genere e fa fatica a ottenere il giusto riconoscimento, probabilmente anche perché la sua produzione non si è mai identificata tout court con la possente Nouvelle Vague, all'epoca asso pigliatutto del cinema non soltanto francese. Sautet è un grande inventore ed un esperto intenditore del mezzo cinematografico, portatore sano di un cinema classico seppure sapientemente rivisitato, con un talento eccezionale per la direzione degli attori, alcuni dei quali suoi protagonisti indimenticabili e sempre presenti, da Romy Schneider a Michel Piccoli, da Lino Ventura a Gérard Depardieu, da Emanuelle Béart a Michel Serrault, figure di fama internazionale che hanno dato corpo ad una galleria di personaggi davvero indimenticabili: donne tanto felici quanto infelici, uomini deliziosi o insopportabili, amici, nemici, amanti, cuori introversi, grigi, tristissimi, coraggiosi.

Figlio di un uomo d'affari, Claude Sautet nasce il 23 febbraio 1924 a Montrouge; dopo studi di pittura e scultura alla scuola di arti decorative parigina, frequenta, tra il 1946 e il 1948, i corsi dell'IDHEC e diviene subito dopo critico musicale per il quotidiano "Combat". Ben presto trova lavoro in televisione in qualità di assistente alla produzione. Dal 1949 Claude inizia a lavorare nel cinema in qualità di assistente alla regia di alcuni autori importanti come Claude Autant-Lara e poi, nel 1951, diviene sceneggiatore e aiuto regista per Georges Franju nel lungometraggio *Occhi senza volto* (1960), per Louis Malle nel *Ladro di Parigi* (1967) e per *Il più grande colpo del secolo* (ancora 1967) di Jean Delannoy; collabora pure alla realizzazione di alcune pellicole di grande impatto a firma Edouard Molinaro e Jaques Becker. È del 1956 il suo esordio alla regia con il lungometraggio *Bonjour sourire*, una commedia burlesca passata del tutto inosservata. Con *Asfalto che scotta* (1960) e *Corpo a corpo* (1965), interpretati entrambi da Lino Ventura e tratti il primo dal romanzo omonimo di Josè Giovanni e il secondo da Charles Williams, anche collaboratori all'adattamento e ai dialoghi, Sautet si impone finalmente all'attenzione della critica che riconosce in lui un probabile rinnovatore del genere poliziesco francese. Ammiratore del Neorealismo italiano, in queste due pellicole l'azione mutuata dal cinema statunitense si integra con l'approfondimento psicologico dei personaggi in puro stile realista. Tuttavia la vera svolta nella carriera di Sautet avviene nel 1970 con il raffinato *Les choses de la vie* (L'amante) dal romanzo di P. Guimard. Storia coinvolgente e profondamente intima di un uomo incerto tra due donne, interpretata magistralmente dai suoi attori feticcio Michel Piccoli e Romy Schneider, ottiene un tale successo di pubblico e di critica da spingerlo a trascurare completamente il lavoro di sceneggiatore per dedicarsi alla messa in scena dei suoi film. Inaugura un sodalizio artistico con lo sceneggiatore Jean-Loup Dabadie e firma in media un film ogni due anni, con risultati non sempre ugualmente coinvolgenti. È del 1971 *Il commissario Pellissier*, ultima incursione di Claude nel poliziesco a cui seguiranno, nel 1972, la commedia sentimentale di due amici rivali in amore *È simpatico ma gli romperei il muso* e *Tre amici, le mogli e -affettuosamente- le altre* (1974), elegante riflessione sulla malinconia dei delusi dall'amore e dalle ferite della convivenza. Nel 1976 esce nelle sale *Mado*, sentito confronto tra una prostituta e un affarista misogino, a cui seguirà *Una storia semplice*, sorta di commedia al femminile incentrata su una partitura di profonda verità. Nel 1980 Sautet gira *Una brutta storia*, melodramma con protagonista un ex carcerato ed il suo inserimento nella vita sociale, nel 1983 è la volta di *Garçon*, ritratto malinconico di un uomo qualunque.

Claude Sautet (1924 – 2000)

Tuttavia il nome di Sautet è legato in particolare alle sue ultime tre pellicole che si sono avvalse di un sodalizio artistico davvero eccezionale ed affascinante, quello con lo sceneggiatore Jaques Fieschi e con gli attori Daniel Auteil ed Emmanuelle Béart. Il primo lungometraggio, *Qualche giorno con me* (1988) racconta un viaggio oscuro nella nebbia dei sentimenti e della vita interpretato dall'amico Daniel; segue il raffinato ed indimenticabile *Un cuore in inverno* (1992), storia dell'indecifrabile rapporto fra un liutaio con il volto di Auteil e una giovane violinista bellissima ed intrigante come Emmanuelle Béart, capolavoro di psicologia studiato secondo i metodi della classicità, aiutato anche dalla splendida musica di Ravel che trasforma la storia del film in una partitura visivo/musicale. Ed infine come dimenticare *Nelly et Monsieur Arnaud* (1994), commedia sull'amore davvero impossibile tra un giudice molto agée con il volto elegante di Michel Serrault ed una giovane donna bisognosa di attenzione, di nuovo magicamente interpretata dalla Béart. Ultimo film di Sautet prima della sua scomparsa nel 2000, raggiunge un esito davvero memorabile grazie alla superlativa capacità di questo regista/ritrattista, sapiente nel dirigere gli attori e nel raccontare *logicamente* l'illogicità dei sentimenti.

Non bisogna cambiare la realtà, ma le opinioni.
C. Sautet

Patrizia Salvatori

Per sempre Barbara (Streisand)

Carmen De Stasio

Una bellezza concreta che traduce la tenacia di realizzare i propri sogni. Non basta: l'aver vissuto la fatica e il rifiuto abilita a un percorso ricolmo di quid, di momenti essenziali, a decretare la veridicità di quel che si è. Non sempre nel silenzio e né con discrezione, va bene, ma parliamo di étoile entrate a degno merito nell'impero del valore universale.

Passiamo oltre e riflettiamo sul valore letterario della cinematografia: per alcuni versi il tenore che macina il desiderio di sovraesposizione – a qualsiasi livello – dispone a un'assenza di tecnica fermo restando la quale non soltanto il fare estemporaneo sia valido, quanto la storia che quell'attimo versa nelle sue vene perché diventi o, addirittura, si elevi a indimenticabilità. Qualcosa segna il passo e non lo si può dimenticare. Probabilmente sfuggirebbe il nome di questo o di quello, ma il verso della performance si illuminerebbe a riconoscimento.

Ho già diffusamente tracciato le linee del concetto stesso di indimenticabilità e quindi non è il caso di ritornarvi. Quel che ritengo evidenziare è che non è l'oblio a marcare una situazione, bensì proprio lo sfuggire nei meandri del converso, quanto del dispersivo, e che traduco con il lato avverso all'indimenticabilità. Su questo versante un'attrice, cantante, regista, produttrice e, di recente, anche scrittrice, che risalta alla mente è Barbra Streisand. Una varietà di performances segna ogni volta una svolta (mi si conceda il gioco di parole) in qualsiasi ruolo ella si cimenti (dalla commedia al dramma esistenziale, sociale, psicologico, storico, eccetera), incarnando una professionalità scevra da pilotaggi intesi a stordire una deriva disposta alla fatuità del verso. In tal senso, quello che chiamo *verso* per la Streisand frantuma la longilineità dei tempi per varcarne di nuovi senza passare da stereotipi ampollosi.

Sarebbe molto semplice parlare di Barbra Streisand riguardo ai successi raggiunti tanto con i suoi film, che in ambito musicale. È tutto scritto e archiviato nella memoria dei più e soltanto a menzionare la pletora di premi si potrebbe concludere l'argomentazione. Ciò che in questo momento imprime un segno gravido riguarda la varietà degli stili di comunicazione – varietà che in ogni caso risulta delineata quale narrazione significativa di incursioni tanto razionali, che costruite con impegno affettivo. Vero è che, com'è stato nel caso di altre attrici prima e dopo di lei, per la Streisand è opportuno parlare di un'identità che si sviluppa a seguito di esperienze coordinate (e giammai subalterne) nel rispetto di un'autoregolamentazione che la pone su un piano di scrittura intellettualmente avanzata. Torna a tal proposito lo scenario di un agire che prende forma a partire da strutture mentali che via via si forgiano per via di una ricerca che va a incidere su un sistema di lettura dell'attorno e di successiva scrittura (anziché mera interpretazione dietro e davanti la macchina da presa) quale punto di origine e momento cruciale affinché le potenzialità si incrocino seppure talora sembrino convincere per accezioni tutt'altro che collocabili in un unico sistema. È questa una condizione possibile e non si tratta di straordinarietà: si tratta, piuttosto, di un'auto-misurazione che permette di porgersi su una traiettoria che si sa essere in incessante costruzione. È l'anticamera dei riscontri identitari, degli archetipi di una fecondità che, guardando i confini, di questi segnano il limite, anziché un mero spirito di avventura. Questo genere di azione, che potremmo declinare come lungimiranza, mantiene la Streisand su un livello che è al contempo convergente e divergente rispetto alla traiettoria intrapresa: esso è convergente giacché la misura si avvale di tenacia nel ripristinare in un'unità sistemica le proprie aspettative, considerandosi al pari di una condizione che acquisisce, riconosce, conversa con i propri spazi e finalizza le potenzialità; divergente poiché non si allieta dei traguardi raggiunti (ciascun film al botteghino segna un trionfo), ma dispone le proprie capacità a nuove prove. E prove Barbra Streisand ne pone, potremmo dire, a dismisura, sfondando i confini della performance visuale attraverso quella visiva e storica quando decide di dirigere le proprie azioni come nello straordinario *Yentl* fino all'ultima fatica in ordine di tempo come autrice di un'autobiografia nella voce diretta della sua esistenza.

"Ma papà ti manda sola?" (1972) di Peter Bogdanovic

Con Barbra Streisand, pertanto, l'interpretazione si appropria di un concetto più ampio rispetto alla sola performance che mette al centro la voce e il corpo insieme alla qualità mnemonica, trascinandosi al di fuori di qualsiasi ripensamento; al di fuori di qualsiasi equivoco ed in questo modo, noi, il suo pubblico, la vediamo attingere a quello che è il trascorrere della vita per molti e che per lei diviene scultura di un avvenimento: un avvenimento che ha inizio in una programmazione che, a sua volta, sembra originare laddove qualcosa (per altri) potrebbe concludersi in auto-celebrazione: ogni volta la sua figura sembra apparentarsi perfettamente a un personaggio. In esso la si concepisce in una duttilità multiforme, ma si tratta soltanto di un attimo all'interno di un articolato processo di

Barbara Streisand (1942)

lungimiranza che propone sempre nuove chiavi d'accesso. Ella intraprende un percorso che anima la scelta di comunicare l'interezza di sé attraverso un criterio che lascia libere e, al contempo, guida le sue facoltà esistenziali, archivia un dolore e si manifesta in proposizioni che determinano il pensiero stesso della direzione intraprendente. Non parlo di direzione intrapresa, giacché questa solleciterebbe quel confine che, nel corso della lunga carriera, ha inteso superare e non già per allungare un carnet esperienziale, quanto per porsi alla prova del mestiere stesso di vivere ed esistere contemporaneamente, senza mai allontanarsi da sé stessa.

Una sorta di epopea stanislavskijana che la Streisand disegna per sé e la rende intera e significativa, ancor più se vista all'interno di un progressivo dinamismo che trasferisce nelle azioni e che si distanzia dalla staticità che andrebbe soltanto a vanificare il precedente. Ella è intera, con un'abilità che intende trasferire su ambiti diversi una fondativa significazione. Ricollochiamo il tutto e il risultato sarà sempre un'integrazione di tipo ermeneutico, costruttivo di un quadro di comprensiva ricomposizione.

Chissà, forse proprio aver vissuto i primi anni di vita nel gelo affettivo – stando alle notizie che ci giungono – rende l'artista una miscela di tutto quanto sia pensabile e immaginabile in performance che sembrano scavare nelle potenzialità possedute in forma latente e il provare – sempre con successo – guida la Streisand in un processo continuo di provocazione a sé piuttosto che ad altri. Questo ci consente di parlare di un'attitudine a portare all'esterno un contesto originario che però prende sempre diversità di forma, andando ad alleggerire finanche lo scenario che tinge di sé il mondo dell'arte cinematografica e qualsiasi forma di espressione pubblica. Vediamo, quindi, la Streisand nella molteplicità di versioni, fedele a un'attitudine che poggia su uno stile d'essere che sembra dileguarsi da qualsiasi finzione.

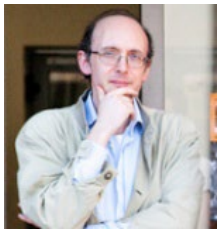
Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
L'esperienza nella scatola dei sogni de Il Piccolo Principe

Nuove riviste nascono

Letteratura e Cinema: Roman Polanski

numero 1, 2024
Fabrizio Serra editore


Roberto Chiesi

Letteratura e cinema è una nuova pubblicazione della Fabrizio Serra editore. Come indica il suo nome, è interamente dedicata alle complesse relazioni fra due arti, letteratura e cinema, alle dinamiche narrative, alle suggestioni visive che le parole degli scrittori hanno ispirato all'immaginario degli autori di cinema fin dalle origini della settima arte, in un ventaglio inesauribile e contraddittorio di adattamenti e invenzioni, infedeltà e fedeltà, alchimie e ambiguità.

Fin dalle origini della storia del cinema, il cinema ha attinto dalla letteratura – si pensi ai maestri del cinema muto come Georges Méliès, David Wark Griffith, Friedrich Wilhelm Murnau, o ad autori che hanno operato anche nel sonoro come Carl Theodor Dreyer o Ernst Lubitsch, così come nelle epoche successive alcuni fra i più grandi cineasti hanno continuato a basarsi su opere letterarie, da Jean Renoir a Alfred Hitchcock, da Laurence Olivier a Orson Welles, da Michael Powell e Emerich Pressburger a Luchino Visconti, da Stanley Kubrick a François Truffaut, da Joseph Losey a Roman Polanski, da Pier Paolo Pasolini a Rainer Werner Fassbinder.

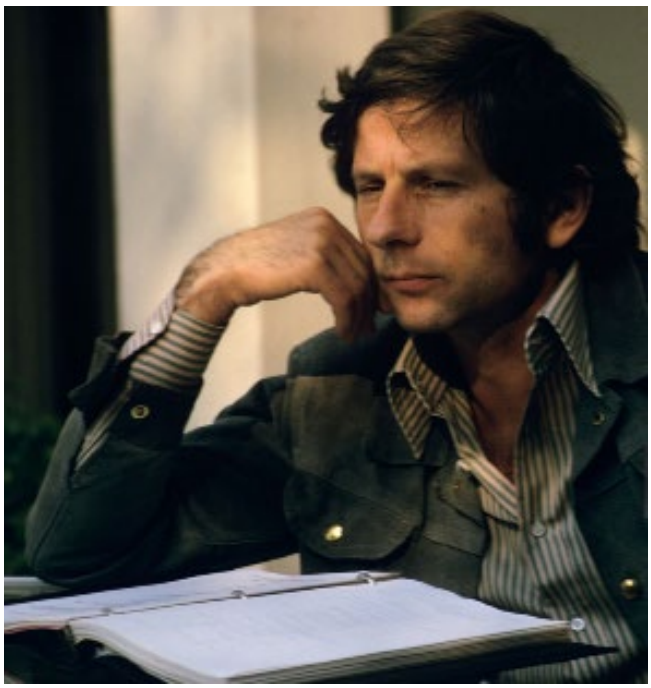
Creare un film da un testo letterario (sia questo un romanzo, un racconto o una pièce teatrale) implica necessariamente trasformare, modificare, condensare e reinventare l'opera letteraria d'origine per realizzare un'opera che costituisca la sua metamorfosi in un'altra forma espressiva, quindi ne rispecchi alcune peculiarità, e al tempo stesso sia autonoma.

L'adattamento costituisce un processo di "trasferimento" da un'arte ad un'altra arte e quindi solleva le questioni della concordanza e della differenziazione: diversità delle forme narrative ed eventuali diversità tematiche.

Come esiste una ricchissima filmografia che deriva la sua ispirazione dalla letteratura, così sono diventati numerosi, nell'ultimo secolo, i casi di opere letterarie (di narrativa, poesia e teatro) che hanno desunto immagini e visioni dal cinema e attualmente la dialettica fra le due arti costituisce ormai un fenomeno reciproco.

Letteratura e cinema analizzerà la dialettica fra la pagina scritta e le immagini in movimento in tutte le sue declinazioni, senza trascurare quei testi "intermedi" ma spesso caratterizzati da una loro peculiare autonomia linguistica che sono le sceneggiature (e anche i soggetti e i trattamenti), talvolta opera di scrittori avvezzi a scrivere in funzione di una narrazione per immagini.

Il primo numero è incentrato su uno dei più grandi autori del cinema contemporaneo, Roman Polanski, la cui opera copre sette decenni, sotto il segno di una costante e ricca dialettica creativa con la letteratura, precisamente con la narrativa e la drammaturgia teatrale: da *The Fearless Vampire Killers* (*Per favore, non mordermi sul collo!*, 1967), liberamente e parodicamente ispirato al *Dracula* di Bram Stoker, a *Rosemary's Baby* (1968), dal romanzo omonimo di Ira Levin, da *What?* (*Che?*, 1972), anch'esso assai liberamente derivato da *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice nel paese delle meraviglie*) di Lewis Carroll, al *Macbeth* (1971) dalla tragedia di Shakespeare, da *The Tenant* (*L'inquilino del terzo piano*, 1976) dal romanzo *Le locataire* di Roland Topor, a *Tess* (1979) da Thomas Hardy, da *Lune de fiel* (*Luna di fiele*, 1992) dal romanzo di Pascal Bruckner, a *Death and the Maiden* (*La morte e la fanciulla*, 1994) dalla pièce di Ariel Dorfman, da *The Pianist* (*Il pianista*, 2001) da Władysław Szpilman, a *Oliver Twist* (2005) da Dickens, fino ai recenti *The Ghost Writer* (*L'uomo nell'ombra*, 2010) dal romanzo di Robert Harris, *Carnage* (2011) dalla pièce di Yasmine Reza, *La Vénus à la fourrure* (*Venere in pelliccia*, 2013), dalla pièce di David Ives, *D'après une histoire vraie* (*Quello che non so di lei*, 2017), dal romanzo di Delphine de Vigan e *J'accuse* (*L'ufficiale e la spia*, 2019) dal romanzo di Harris. Inoltre su molti film aleggia l'ombra di un grande scrittore che lo ha sicuramente influenzato: Franz Kafka.



Il primo numero di "Letteratura e cinema" riunisce dieci saggi di studiosi che analizzano quali forme narrative e visive Polanski abbia adottato nel suo attingere ai testi letterari, spesso operando con grande libertà creativa e privilegiando quei motivi che sentiva affini alla sua poetica e ai suoi temi di predilezione.

Roberto Chiesi

Sommario

Introduzione (Roberto Chiesi)
Gualtiero De Santi, La malattia dell'identità. Franz Kafka versus Roman Polanski
Emanuela Martini, Giochi nell'ombra: paura e incertezza dalla Transilvania a Manhattan
Barbara Grassi, Francesco Saverio Marzaduri: Il diavolo probabilmente: «God is dead?»
Vito Santoro: La malattia contagiosa del potere. The Tragedy of Macbeth, da Shakespeare a Polanski
Tommaso Mozzati: La carne fatta cielo. Che?, Polanski e le letture surrealiste di Alice
Paolo Vecchi: Stratigrafie del mito. Chinatown e la letteratura hard-boiled
Marco Luceri: Un'ombra in movimento in uno spazio mutante e ingannevole. L'inquilino del terzo piano (1976) da Topor a Polanski
Tullio Masoni: Tess da Hardy a Polanski
Adriano Piccardi: L'autore è un fantasma. L'uomo nell'ombra e Quello che non so di lei
Roberto Chiesi: Carnage a porte chiuse. Dalla pièce di Yasmina Reza al film di Roman Polanski

Direttore:
Roberto Chiesi (Fondazione Cineteca di Bologna)
Comitato scientifico:
Alberto Anile (Cineteca Nazionale – CSC)
Gian Piero Brunetta (Università di Padova)
Silvia De Laude (Università di Milano Bicocca)
Hervé Joubert-Laurencin (Université Paris X)
Daniela Marcheschi (CEG-Universidade Aberta di Lisbona)
Raffaele Milani (Università di Bologna)
Guido Santato (Università di Padova)
Giovanni Spagnoletti (Università "Tor Vergata" di Roma)
Marco Veglia (Università di Bologna)
Fabien Vitali (Ludwig-Maximilians-Universität München)
Redazione: Alessandra Lovino, Simona Salmi, Asia Vitullo

Periodicità annuale, sarà in vendita per abbonamento sul sito della Fabrizio Serra editore

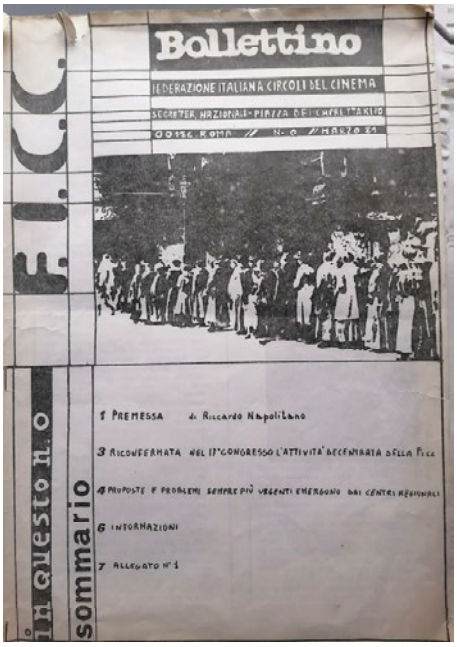
Associazionismo di cultura cinematografica

La FICC, l'Italia, tra passato e futuro

Marco Asunis

Grazie alla riscoperta di un vecchio "bollettino" della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema targato Marzo 1981, segnalatoci di recente da quella che fu in quel tempo la segretaria amministrativa della FICC Susanna Zirizzotti, il richiamo su questo reperto per qualche riflessione generale su **Diari di Cineclub** vale la pena farlo.
Da tale stimolante documentazione risulterà che la stessa Susanna Zirizzotti veniva eletta nell'Ufficio Esecutivo del 17° Congresso della FICC del Giugno 1980 e che riemergeranno dall'oblio del tanto tempo trascorso persone in parte dimenticate e forti problematiche generali sull'associazionismo culturale cinematografico, richiamando tutto ciò una interessante epoca lontana.
E' la lucidità del presidente della FICC Riccardo Napolitano a raffigurare nella sua introduzione i problemi e le difficoltà dell'associazionismo di fronte alla nuova realtà politica, sociale e culturale.
Era la realtà che si affacciava proprio agli inizi degli anni '80, una condizione specifica che si stava delineando e imponendo nel nostro Paese.
Ecco, quel che mi sembra utile e importante è provare a leggere con gli occhi di oggi le riflessioni che faceva oltre 40 anni fa Riccardo Napolitano su quella realtà.
E fare questo, in particolare per il mondo dell'associazionismo di cultura cinematografica, non mi pare tempo sprecato.
Tanta acqua da allora è passata sotto il ponte della nostra Repubblica, tanto che anch'essa è cambiata e non è di sicuro più la stessa di allora.
Eppure, nel leggere le riflessioni che Riccardo Napolitano faceva in quel lontano tempo c'è qualcosa di fortemente contemporaneo che richiama la nostra attualità.

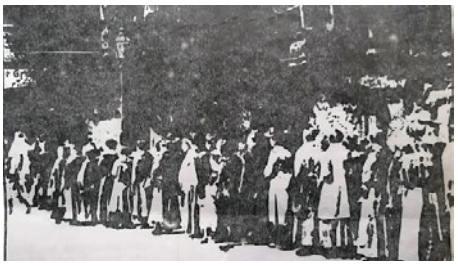
Marco Asunis
(presidente FICC)



F.I.C.C.

Bollettino

Federazione Italiana Circoli del Cinema
Segreteria. Nazionale – Piazza dei Caprettari, 186 Roma
/ N.0 / Marzo 81



Sommario
1 Premessa di Riccardo Napolitano
3 Riconfermata nel 17° Congresso l'attività decentrata della FICC
4 Proposte e problemi sempre più urgenti emergono dai centri regionali
6 Informazioni
7 Allegato n. 1

Premessa
Certamente molti e drammatici sono i nodi che legano il contraddittorio processo di crescita della società italiana, poche e difficili le prospettive che è dato intravedere lungo la strada del suo futuro che pure dovrà essere percorsa. Nè la situazione internazionale, che in questa sede ovviamente tralasciamo, offre motivi di riflessione che non siano inquietanti.
La forte passione civile e politica che dalla fine degli anni sessanta ha alimentato per quasi un decennio il movimento democratico italiano, con la fresca e intelligente presenza dei giovani e delle donne, portatrice fra l'altro di due tra le più ricche e vistose problematiche sociali del nostro tempo, con le grandi lotte unitarie delle classi lavoratrici, con l'impegno tenace per un sostanziale rinnovamento culturale del nostro paese, sembra essersi dissolta insieme alle grandi speranze di trasformazione innovativa della società e dello stato che l'avevano ispirata e al tempo stesso nascevano da essa.
Per contro, appaiono prevalenti tendenze sebbene tra loro diverse come ispirazione eppure confluenti negli sbocchi prevedibili che mirano a ricondurre la complessiva situazione ai vecchi ormeggi, ovvero pervenendo ad assetti economici, sociali e culturali nuovi, cioè formalmente rispondenti a nuove condizioni ed esigenze, ma uniformati alle vecchie filosofie di conservazione e riproduzione degli equilibri a vantaggio delle classi dominanti, corrispondenti sostanzialmente al disegno complessivo di restaurazione, alla prevalenza del privato sul pubblico sia nella sfera personale che in quella sociale ed economica; l'anteporre alla utilità sociale l'utile e il profitto individuale, la cui espansione concettuale alimenta il proliferare di forme e pretese corporative; l'affermarsi di un concetto di libertà del singolo che implica prevaricazione di quelle sugli altri; l'attribuire al mercato e alle sue leggi virtù e funzioni di supremo e negando nei fatti ogni progetto o ipotesi di superamento del vecchio esistente.

Accade così che divenga quasi senso comune la prevalenza del privato sul pubblico sia nella sfera personale che in quella sociale ed economica; l'anteporre alla utilità sociale l'utile e il profitto individuale, la cui espansione concettuale alimenta il proliferare di forme e pretese corporative; l'affermarsi di un concetto di libertà del singolo che implica

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

prevaricazione di quelle altrui; l'attribuire al mercato e alle sue leggi virtù e funzioni di supremo giusto regolatore della economia e della società e, perché no, anche di garante dello sviluppo libero della cultura nonché della libertà del pubblico, dei singoli, di fruirne concretamente: per cui a ogni piè sospinto si inneggia al consumo, tanto più voluttuoso quanto più è acritico, gonfiato, parcellizzato, fino al prelibato gusto del frammento, fino a contrabbandare la quantità per la libertà negando qualsiasi incidenza o suggestione formativa ai veicoli audiovisivi facendo finta di ignorare la sostanziale omogeneizzazione nel "flusso" dei prodotti e delle opere con un conseguente appiattimento verso il basso, per cui le voci abilitate a esprimersi al di fuori degli standard e degli stereotipi sono progressivamente ridotte, in concomitanza con la riduzione e con la concentrazione dei poli produttivi.

Parallelamente è dato verificare la crisi latente o tangibile, di politiche e di schieramenti, di intere regioni del paese oltre il limite del tollerabile - basti pensare al nostro mezzogiorno - di strutture o istituzioni, dai partiti al sindacato - dove i processi unitari in particolare tra le forze della sinistra sono fermi, o addirittura saltati -, dalle industrie pubbliche a quelle private, dalla scuola alla sanità, dagli enti e istituti culturali al sistema dell'informazione e della comunicazione, e l'elencazione è solo accennata.

Il movimento associativo non è certamente indenne dagli effetti di un tale contesto critico, in quanto vi ritroviamo rispecchiati gli orientamenti contrastanti cui si è accennato, e dobbiamo constatare in esso la presenza di spinte contraddittorie quali domanda di associazionismo e sfiduciata stanchezza associativa, volontà di "contare" e di "incidere" e sensazione spesso verificata di oggettiva impotenza e di scarsa forza contrattuale.

Se questa rappresentazione della realtà attuale è giusta -seppure schematica- e anche percorsa da un certo pessimismo (ma non sembra agevole essere inclini alla facezia) -, proprio per questo è necessario riflettere sul che fare, col massimo di serietà, di chiarezza, di intelligenza politica; naturalmente - lo si precisa sebbene sia una ovvietà - dall'angolo visuale della federazione e dentro i limiti dell'ambito associativo o dello specifico culturale che ad essa sono peculiari: ma anche perché proprio in una situazione come quella descritta l'associazionismo democratico, più ancora che in altre fasi, costituisce una delle leve essenziali su cui fare forza ed applicarsi al più alto grado.

Entro questi limiti vanno individuati campi di intervento ben precisi, rapportati fra l'altro alle urgenze e priorità oggettive oltre che alle energie reali di cui si dispone: è perciò di estrema importanza l'individuazione di un nucleo tematico su cui esercitare il lavoro culturale con il pubblico.

E' mia profonda convinzione che oggi la questione centrale sia quella della comunicazione e dunque degli sviluppi e degli assetti dei media e dei sistemi produttivi e diffusivi connessi, laddove essa implica tutto un insieme intrecciato di altri problemi, connessioni ed effetti, di portata economica, politica, sociale e culturale di grande rilevanza, e racchiude in sé il complesso di temi e opzioni più sopra accennati.

A mio parere è una tale problematica che dobbiamo oggi appuntare la nostra attenzione, esercitando tutta la nostra capacità elaborativa e sorretti dalla nostra esperienza di lavoro sul campo; in modo cioè da derivarne non solo determinazioni generali, ma anche orientamenti coerenti da tradurre nell'attività culturale e dunque nei rapporti con le organizzazioni politiche e sociali, oltre con le istituzioni centrali e locali, verso tutte le quali deve svolgersi costantemente la nostra azione di stimolo prepositivo, di verifica critica.

Mi accorgo che quella che doveva essere una presentazione (oppure premessa, introduzione o semplice nota informativa) per questo bollettino, sta per divenire - o è già divenuta— una cosa diversa: o forse è anche quella che doveva essere.

Comunque il discorso è appena iniziato; esso va sicuramente proseguito e con ben altri approfondimenti. E poiché siamo in tema di comunicazione, non è peregrino affermare la opportunità di utilizzare al massimo delle possibilità e delle esigenze questo nostro assai modesto strumento di comunicazione, appunto, per far circolare intanto (e forse non solo) nell'ambito della nostra federazione idee, problemi, riflessioni, orientamenti, che in essa sono presenti o maturano.

I fini, se si vuole le ambizioni, di questa iniziativa si disegneranno meglio nel suo farsi e nel suo divenire: ma in ogni caso la loro verifica sarà da correlarsi con l'entità e la qualità della partecipazione e degli apporti, nelle diverse forme, che verranno da tutti coloro - singoli oppure organismi - che formano e sostengono la nostra associazione.

Riccardo Napolitano

Riconfermata nel 17° Congresso l'attività decentrata della FICC

Ad aprile si è svolto il 17° congresso della FICC

In questa occasione la federazione ha riconfermato una linea di coordinamento di attività decentrate, sulla base di una partecipazione democratica del pubblico atta a proporre una serie di stimoli da una parte e di risposte dall'altra.

La presenza dei vari circoli ha riconfermato una sorta di vocazione meridionalistica della FICC; il maggior numero dei circoli sono situati, infatti, nelle Regioni del Mezzogiorno continentale e insulare, laddove l'inefficienza delle istituzioni pubbliche e precise scelte politiche, hanno di fatto impedito il piacere e l'espandersi di iniziative culturali.

Nel congresso si è messa a fuoco la capacità che la FICC ha avuto nel saper cogliere esigenze che queste Regioni esprimevano, eppure spesso, si è detto a più voci, non siamo stati in grado di rispondere a queste esigenze, soprattutto per mancanza di mezzi finanziari, ma anche per momentanei arresti dovuti a crisi interne o a posizioni contrapposte o alla crescente emigrazione di quadri.

L'autocritica fatta in questo senso, è servita a trasformare in crescita questi momenti. Siamo stati spesso costretti a problemi di scelte su iniziative che andavano viceversa realizzate ampiamente e non selezionate, tra queste e la crescente richiesta, soprattutto da parte giovanile ad organizzare corsi e stage di formazione. L'impegno di persone che hanno tradottto il loro lavoro in termini di volontariato ha fatto sì che alcune attività potessero proseguire, ma l'inevitabile continuità di un discorso di volontariato ha avuto spesso scadenze a breve termine. La presunta crisi dell'associazionismo, il rapporto del cinema con la televisione, il pluralismo come elemento determinante per una partecipazione attiva del pubblico (di quei soggetti, cioè, e questo si che va precisato ancora una volta, che devono essere considerati protagonisti e non subalterni ad una politica culturale, e inoltre la politica dell'industria cinematografica nazionale e multinazionale (e tutto ciò che ad essa è collegato) l'impresa privata, il rapporto tra pubblico e privato, sono alcuni aspetti di una politica che la FICC da anni analizza e sui quali ha organizzato gruppi di studio e di ricerca. L'emarginazione, sintomatica, nei confronti di gruppi non corporativizzati da parte dell'industria multinazionale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di cui dicevamo, il nanismo culturale, i miti, sono stati una fondamentale base di discussione al congresso pur se visti da diverse angolazioni.Un altro punto emergente è stato l'impegno della Ficc nei confronti della scuola e dei ragazzi. Il rapporto con altre associazioni ha dato spesso notevoli contributi ad iniziative di questo genere; ci si è soffermati infatti sul convegno svoltosi quasi nello stesso periodo a Firenze sul tema: "Circoli e formazione del pubblico" promosso da Intesa per lo sviluppo dell'associazionismo del pubblico. Si è deciso di effettuare infine un ricambio negli organi sociali centrali e locali per favorire e rinforzare le attività regionali, da parte di nuove presenze dislocate nel territorio e tramite collegamenti più serrati tra attività centrali e attività locali. Questa decisione si è concretizzata con l'allargamento del direttivo e con la elezione di nuovi membri (vedi allegato).

Proposte e problemi

Sempre più urgenti emergono dai Centri Regionali

Nei tre direttivi seguenti il congresso, oltre a procedere alla elezione di nuovi membri, ci si è soffermati ancora sulla richiesta, emersa nel confronto tra le varie situazioni, da parte dei circoli affiliati, di un'opera di coordinamento e di stimolo delle attività, più puntuale e incisiva.

In termini concreti, questo è significato da parte del Centro Regionale Sardo, per esempio, di esporre una serie di considerazioni sulle varie realtà locali e successive proposte di lavoro, come la costituzione di comitati zonali della FICC in grado di autogestirsi. Per arrivare a far questo il Centro regionale sardo, ritiene necessaria la preparazione di convegni locali di formazione finalizzati ad un conclusivo congresso regionale.

Il Centro Sardo si è soffermato, poi, sul problema della regionalizzazione della cineteca, sullo sviluppo dell'associazionismo, sul rapporto cinema-ragazzi e sul problema, "ormai storico", di porsi come forza contrattuale nei confronti dell'ente pubblico. Il Centro Regionale Calabrese ha aperto i lavori dell'ultimo direttivo, presentando l'attuale realtà dei circoli. Il tessuto associativo calabrese è costituito da 24 circoli (senza considerare il neo costituito circolo di Delianuova).

Il problema più urgente per gran parte di questi circoli è quello della formazione di quadri e del consolidamento delle loro strutture. Momento fondamentale di questo consolidamento è costituito dal legame politico del circolo con il territorio in cui opera, e il rapporto con la struttura politico-organizzativa regionale e nazionale della FICC. A questo scopo sono già in corso riunioni periodiche che si tengono nella sede di Reggio e nelle sedi del Centro servizi culturali di Vibo e dell'associazione ionica di Roccelle. Il centro calabrese si è soffermato sull'importanza dei collegamenti con i nascenti circoli del cinema in Sicilia (in particolare con Barcellona e Trapani), e la difficoltà che i guasti collegamenti comportano. Esistono anche contatti con Messina dove si tiene un corso della Regione Sicilia per operatori culturali (240 ore sul tema delle comunicazioni di massa e sugli audiovisivi) con probabili sbocchi occupazionali.

Di Marco, responsabile di questi corsi, ha allacciato rapporti con i compagni del circolo del cinema "Umberto Barbaro" (ARCI) che è in stato di "mobilitazione", infatti, parecchi componenti di questo circolo, stanno allontanandosi dall'ARCI e per ora seguono il lavoro della FICC a Reggio. Da questo "passaggio", forse nascerà un circolo del cinema a Messina, città "difficile" per certi aspetti, abituata finora ai circoli ARCI e CINIT.

Un discorso a parte è stato fatto sia dal centro calabrese che da quello sardo per quanto riguarda i rapporti con i partiti della sinistra rispetto ai problemi della comunicazione e dei mass-media in genere, rapporto inteso nel senso di migliorare l'ottica di questi partiti su problemi di questo genere anche se, per quella sorta di rapporti "ormai storici" come dicevamo, questo avviene in forme diverse a seconda delle Regioni.

Sia in sede di congresso che in sede di direttivo, ci si era soffermati sulla proposta di riorganizzare un'attività centrale a Roma.

Questa proposta è nata e si è sviluppata con l'intento di rinforzare quel rapporto tra sede centrale e attività periferiche, fondamentale per lo stimolo di proposte e iniziative.

Ci si era ritrovati nel corso degli ultimi mesi davanti al problema di un vuoto organizzativo per tutto ciò che riguardava i problemi inerenti alla segreteria romana e questo per motivi di diversa natura. Intanto i componenti la vecchia segreteria avevano abbandonato il loro impegno alla FICC per motivi di scelte di lavoro, inoltre una fase di passività aveva aggravato ancor più questa situazione.

Dopo il congresso e i direttivi, la segreteria romana ha ripreso a funzionare con l'impegno di persone che hanno dato vita all'elaborazione di proposte operative.

Un primo impegno del gruppo è stato quello di organizzare a dicembre, a Roma, una conferenza-stampa sull'apertura della cineteca calabrese, inoltre è stato preparato il bilancio consuntivo del '80 e l'annessa relazione sull'attività qualitativa e quantitativa svolta dalla FICC, presentato al Ministero del turismo e dello spettacolo.

Come già deciso circa la stesura di un bollettino da spedire a tutti i circoli, il gruppo romano ha elaborato una serie di proposte sulla base di una reciproca collaborazione tra i circoli stessi, scambio di materiali, etc. E' stato deciso l'acquisto di testi da tenere come materiale disponibile per coloro che ne facciano richiesta.

Attualmente il gruppo romano sta lavorando alla preparazione del seminario nazionale che si terrà presumibilmente ad aprile.

Seminario Nazionale

E' in preparazione un seminario nazionale sul tema:

"Rapporti con gli enti locali, strutture educative e della comunicazione pubblica e privata: quali prospettive per gli anni '80?".
Data la vastità del tema proposto saremmo lieti se dai circoli e dai centri Regionali, ci giungessero in tempo materiali, comunicazioni, idee e suggerimenti utili all'organizzazione del lavoro.
Ricordiamo a questo proposito, che il periodo previsto per lo svolgimento del seminario è compreso nella seconda metà del mese di aprile.

Archivio

Sono disponibili nella sede romana i seguenti materiali che a richiesta saranno inviati in contrassegno.
LIBRI :

I ragazzi inventano il cinema	lire 4000
Pubblico e associazionismo culturale	lire 4500
Pubblicazioni :	
Nuovo pubblico e cineteche regionali	lire 150
Catalogo film 16mm ('77)	lire 100
Dossier sulla III rete TV	lire 100

Inoltre possiamo inviare fotocopie di materiali esistenti in sede o presso la biblioteca "Umberto Barbaro" al prezzo di lire 50 a fotocopia.
Si ricorda che i prezzi suddetti sono riservati esclusivamente ai nostri soci. Tra i materiali più recenti vi segnaliamo "Come si costituisce un circolo del cinema" con allegati, tra gli altri, lo statuto tipo di un circolo e lo statuto della Federazione.
Contiamo, nei prossimi numeri, di fornire un elenco delle schede filmiche disponibili in sede.
Cogliamo l'occasione per sollecitare tutti i circoli e i centri regionali ad inviare copia dei materiali prodotti, anche semplici locandine di rassegne filmiche affinché questa rubrica, come d'altro canto tutto il bollettino, assuma un carattere d'informazione sempre più allargata, dell'attività che la FICC svolge complessivamente, oltreché un supporto utile anche al lavoro culturale dei singoli gruppi ed operatori.
Allegato n. 1
A seguito dell'ultimo Congresso nazionale e del Consiglio direttivo riunitosi il 28 giugno 1980, gli organi sociali della FICC risultano così composti:
Consiglio Direttivo—membri effettivi: Angela Agelli, Ernesto Caprio Paola Cardaci, Italo Clementini, Alberto Conti, Luciano D'Amico, Filippo Maria de Santis, Sebastiano Di Marco, Vito Lauri, Fabio Masala, Riccardo Napolitano; membri candidati *: Giuseppe Cosentini, Paolo Federighi, Gilberto Floriani, Pierluigi Garau, Emilia Murra, Patrizia Oliva, Giovanni Pantano, Lorenzo Piazzai, Giovanna Pilleri, Pietro Raschillà, Gaetano Urzi,
Ufficio Esecutivo: presidente Riccardo Napolitano, vicepresidenti Angela Agelli e Fabio Masala, segretario generale Ernesto Caprio, amministratore Vito Lauri. L'ufficio esecutivo e affiancato da una segreteria composta da: Paola Cardaci, Sebastiano Di Marco, Rosaria Fattori, Claudio Pagliara, Lorenzo Piazzai, Beatrice Amuchastegui, Susanna Zirizzotti.
Responsabili Regionali: Calabria e Sicilia: Sebastiano Di Marco; Sardegna: Giuseppe Pilleri; Marche: Vito Lauri; Toscana: Paolo Federighi; Emilia Romagna: Pietro Raschillà; Svizzera (emigrazione italiana): Angela Agelli; Veneto: Gaetano Urzi
Collegio Sindacale: membri effettivi: Gian Mario Fadda, Angelo Liggeri, Carmela Velia; membri supplenti: Paolo Concetti, Ignazio Piras.
Collegio Dei Probiviri- Membri effettivi: Franco Caruso, Giorgio Crucitti, Elena Piovani.
* lo statuto della Federazione prevede il Consiglio direttivo composto da 11 membri, senza supplenti e senza la possibilità di cooptazione; d'altra parte l'Assemblea congressuale ha ritenuto opportuno decidere che tutti i primi non eletti siano invitati permanenti alle riunioni del Consiglio direttivo, al fine di poter operare sulla base di un più ampio e diretto collegamento con le realtà locali

Il film meraviglioso d'un cineasta discontinuo

Alla cara memoria di Marco Melani
che amava molto Quel meraviglioso paese

Stefano Beccastrini

Premessa

Siano benedetti e protetti dalla Dea del cinema (io credo che esse siano, in realtà, due Dee collaboranti tra loro ossia Atena, nume tutelare della sapienza e delle arti, e Afrodite, nume tutelare della bellezza e dell'amore) quei modesti, e noiosamente infarciti di pubblicità, canali televisivi locali in cui spesso, nei pomeriggi estivi dell'ultima calura, sono andato in cerca di bei film, ormai da tempo non circolanti nelle sale, spesso mai visti o non visti da molti anni. Uno di essi – meraviglioso, come afferma anche il suo titolo – mi ha commosso come la prima volta che – anni fa – l'ho visto e mi ha spinto a scriverne per gli amici di ***Diari di Cineclub***. Esso è (dico, con entusiasmo, "è" e non "era", perché il fatto che sia andato in onda indica che esiste e circola tuttora) *Il meraviglioso paese - The Wonderful Country* (1959), diretto da Robert Parrish, prodotto da Robert Mitchum, distribuito dalla United Artists, interpreti principali lo stesso Mitchum (che amo molto quale uno dei più convincenti fra gli "attori-maudit" della storia novecentesca di Hollywood) e Julie London (attrice-cantante brava e bella – ma in questo film non canta mai – la quale, l'anno precedente, aveva girato *Lo sperone insanguinato - Saddle the Wind*, l'altro, ugualmente magnifico western di Robert Parrish).

Chi era Robert Parrish?

Cineasta dall'ispirazione poetica discontinua e incerta ma talvolta capace di raggiungere risultati artistici di notevole rilevanza, credo che sarebbe un peccato lasciare che Robert Parrish finisca ignorato nel cestino dei rifiuti e dell'oblio di quella strana vicenda che è la storia del cinema. La carriera cinematografica di Robert Parrish cominciò assai precocemente: egli fu infatti un attore-bambino - seppur di scarsa notorietà – che ricoprì modesti ruoli in film quali *Aurora* di Murnau (1927: aveva 11 anni) e *Luci della città* di Chaplin (1931: aveva 15 anni). Il suo precoce impegno lavorativo nel mondo del cinema, pur non dandogli fama alcuna, ne fece un conoscitore sapiente come pochi altri dei mestieri e delle tecniche della nuova arte: il libro autobiografico che scrisse nel 1976, Growing up in Hollywood (Crescere a Hollywod) pubblicato nel 1976, risulta una lettura particolarmente precisa e interessante. Egli divenne, per esempio, un eccellente montatore (vinse l'Oscar, nel 1947, montando *Anima e corpo* (Body and Soul) di Robert Rossen). Nel 1951 esordì nella regia realizzando *Nei bassifondi di Los Angeles* (Cry Danger) e, nello stesso anno, *Luci sull'asfalto* (*The Mob*), due noir piuttosto belli (nel secondo, esordì quale attore Charles Bronson). Nel 1958 – anno d'inizio delle *nouvelle vague* di tutto il mondo – firmò la regia di *Lo sperone insanguinato* (*Saddle the Wind*), un western tragico, anticlassico, trasgressivo. L'anno precedente aveva filmato *Fuoco nella stiva* (*Fire Down Below*, un film amaro, una storia di rottami umani divisi tra l'amicizia e la passione amorosa (gli interpreti – da togliersi il cappello – furono Robert Mitchum, Jack Lemmon e Rita Hayworth). Nell'anno successivo, ossia nel 1959, girò un altro western: appunto *Il meraviglioso paese - The Wonderful Country*.

Con esso, Parrish raggiunse il massimo della propria espressività di poeta cinematografico (del livello di un Delmer Daves o di un Anthony Mann, per capirsi): poi, per tutti gli anni sessanta e settanta, il suo genio filmico fu variamente sprecato in film di scarsa pregnanza artistica e comunque di macchinosa risoluzione narrativa. Ritrovò ispirazione e talento nel 1984, quando realizzò con l'amico e collega francese Bernard Tavernier il documentario *Mississippi Blues*, nostalgica e toccante testimonianza – alla ricerca del tempo perduto – di un viaggio nei luoghi, ormai invasi da anonimi distributori di Coca Cola e rivendite di Hot Dog, disseminati sulle sponde del Gran Padre Mississippi, il fiume dattorno al quale era nata tutta la cultura, narrativa e filmica e musicale, dell'America dell' Otto/Novecento. Poi, più nulla fino alla morte, avvenuta nel 1995.

Il meraviglioso paese

Il film è tratto da un romanzo di Tom Lea, antropologo, pittore di murales ispirati da Piero della Francesca, corrispondente di guerra e studioso del folklore messicano. Fu prodotto dallo stesso Mitchum il quale, dopo aver interpellato quali protagonisti Henry Fonda e Gregory Peck, decise con Parrish di interpretarlo egli stesso. "Western melanconico, a tratti persino lirico, ove Parrish ha dato il meglio di sé..." ha scritto di questo splendido film Jacques Lourcelles. Il suo vero tema è quello della rigenerazione morale, raggiunta anche grazie all'amore di una donna, d'un uomo disorientato, incerto, prigioniero di due modi di vita, due culture, due patrie. Il suo personaggio – Martin Brady, avventuriero americano fuggito in Messico a causa d'un crimine commesso per vendicare il padre e nella nuova patria postosi al servizio dei due ribaldi e potenti (e prepotenti) fratelli Castro – è quello del pistolero ormai vulnerabile e stanco, privo di cause dignitose per cui combattere, che decide alfine di cambiar vita (alla fine del film Brady, dopo aver ucciso per non farlo soffrire il proprio cavallo denominato Lacrimas, riattraversa a piedi, tornando negli USA, il Rio Grande), di cessare di servire padroni gaglioffi, di ritrovare la propria dignità e rifugiarsi nell'amore di Ellen (l'ex moglie, ormai vedova, di un ufficiale dell'esercito americano: il suo personaggio disegna una figura di credibile e intensa modernità, ben interpretata da Julie London).

Fratello degli eroi ormai stanchi dei bellissimi western manniani interpretati quasi tutti da un irrequieto James Stewart, Robert Mitchum sa regalare a Martin Brady una profondità, un disorientamento, l'intima sofferenza d'una dolente crisi esistenziale.

Conclusioni

Jacques Lourcelles definisce alfine questo film a un tempo toccante e sobrio, commovente e non zuccheroso, "una meditazione elegiaca, sensibile e tenera, denudata di qualsiasi sdolcinatura". Un film, insomma, degno di un Parrish perfettamente a proprio agio – come non tante volte gli capitò durante la sua carriera hollywoodiana – nelle nobili vesti di "poeta della macchina da presa". Consiglio ai lettori di ***Diari di Cineclub*** che non l'abbiano ancora mai visto di cercare, guardare, ammirare quest'opera di rara bellezza. E di domandarsi, alfine, quale sia il *meraviglioso paese* cui fa riferimento il titolo (per una volta, non soltanto quello italiano ma anche quello originale). E' il Messico ove soprattutto – nella regione di Durango, filmata con partecipe attenzione al colore del luogo e gli usi e costumi dei suoi abitanti – si sviluppa la storia narrata dal film o gli Stati Uniti, da cui il protagonista fugge all'inizio eppoi torna con nostalgia d'amore, guadando inversamente, e solennemente - il Rio Grande? Credo che ogni spettatore dia una propria risposta a questa domanda: in fondo, come Martin Brady, ciascuno di noi sogna un *meraviglioso paese* che è difficile trovare nel mondo reale.

Stefano Beccastrini

Marco Bellocchio e il dottorato di ricerca honoris causa

Al regista è stato conferito il "dottorato honoris causa" presso l'Università di Messina come riconoscimento della sua prestigiosa carriera artistica

Nino Genovese

Quando, nel 1965, esce in Italia il film *I pugni in tasca*, si tratta di un piccolo evento, dato che esso costituisce uno degli esordi più interessanti e "sconvolgenti" della storia del cinema, oltre a salutare la nascita di un nuovo, giovane regista (che, all'epoca, aveva 26 anni): Marco Bellocchio, divenuto ora, con il passare del tempo e in virtù della sua produzione artistica, il più importante regista italiano vivente.

Nasce il 9 novembre 1939 a Piacenza, mentre Bobbio (che – secondo alcune biografie – gli avrebbe dato i natali) è, in realtà, il paese dei genitori (la madre è un'insegnante, il padre un avvocato, scomparso durante la sua adolescenza), dove tutta la famiglia si reca ogni anno, a trascorrere l'estate (da giugno a settembre), nella bella villa di loro proprietà, che, peraltro, costituisce anche l'ambientazione del suo primo film.

Dopo aver frequentato la Scuola Media e le Superiori presso Istituti religiosi, si iscrive alla Facoltà di Filosofia dell'Università Cattolica di Milano; ma, nel 1959, abbandona questi studi per trasferirsi a Roma ed iscriversi ai corsi del "Centro Sperimentale di Cinematografia". Successivamente, all'inizio degli anni Sessanta, dopo la realizzazione di alcuni cortometraggi, decide di spostarsi a Londra, per frequentare i corsi della "Slade School of Fine Arts".

Ed ecco, nel 1965, l'esordio nel lungometraggio (cui abbiamo già accennato) con *I pugni in tasca*, il cui protagonista, Alessandro – interpretato da Lou Castel (dopo la rinuncia di Gianni Morandi, cui Bellocchio aveva pensato come "prima scelta") – è un giovane affetto da epilessia, che tenta di uccidere tutti i suoi familiari: innanzitutto, il fratello ritardato mentale, ma anche gli altri, tra cui la madre cieca.

Questo film (rifiutato da Luigi Chiarini per la "Mostra d'Arte Cinematografica Internazionale" di Venezia, ma vincitore della "Vela d'argento" al Festival di Locarno e, successivamente, di un "Nastro d'argento" come "Miglior Soggetto") costituisce una critica spietata dell'apparato familiare cattolico e borghese della provincia emiliana ed è sicuramente un riflesso della situazione familiare del regista: una famiglia eterogenea e numerosa, la sua, composta dalla madre e da nove figli, di cui sette maschi (fra i quali uno affetto da problemi di natura psichica) e due femmine (una delle quali sordomuta); una famiglia in cui – come dice lo stesso regista – «c'era solo il sentimento di sopravvivenza» e «poco spazio per l'amore»!...

I film successivi sono *La Cina è vicina* (1967) sui timori della borghesia perbenista dell'epoca nei confronti del comunismo maoista; l'episodio *Discutiamo, discutiamo...*, sulla contestazione studentesca del Sessantotto, inserito nel film collettivo del 1969 *Amore e rabbia* (dov'era davvero in ottima compagnia, con Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Carlo Lizzani e Jean Luc Godard); *Nel nome del padre* (1972), denuncia degli schemi di potere della società nell'ambito di un reazionario collegio religioso; *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), con Gian Maria Volontè, sul tema della manipolazione della realtà da parte della stampa e i suoi intrecci con il potere politico;

da sx: Il Prorettore Vicario, prof. Eugenio Cucinotta e Marco Bellocchio nell' Aula Magna dell'Università di Messina durante la Cerimonia di conferimento del Dottorato

Matti da slegare (1975), documentario (girato con Silvano Agosti, Sandro Petraglia, Stefano Rulli) incentrato sul mondo dei manicomi, visti come luogo di repressione più che di cura; *Marcia trionfale* (1976), critica della vita militare: tutti temi – come si può vedere – di grande attualità e oggetto di dibattito nell'arco dei "rivoluzionari", tormentati e intensi, Anni Settanta.

Nel 1977 esce *Il Gabbiano*, tratto dall'omonimo dramma teatrale di Anton Cechov; il raffronto con le grandi opere della letteratura continua con i due film tratti da Luigi Pirandello, *Enrico IV* (1984) e *La Balia* (1999), mentre *Il Principe di Homburg* (1997) è tratto da un dramma di Heinrich von Kleist.

Seguono, negli Anni Ottanta, *Salto nel vuoto* (1980), sul rapporto tra un giudice e la sorella depressa; *Gli occhi, la bocca* (1982), che costituisce una rielaborazione del dolore reale del regista provato per la tragica morte per suicidio del fratello gemello Camillo; *La Visione del Sabba* (1988), su una donna che sostiene di essere una strega nata nel XVII secolo.

Negli Anni Novanta, anche in seguito al suo interesse per il mondo della psicologia e della psichiatria, i colloqui con lo psichiatra Massimo Fagioli (conosciuto nel 1978) gli fanno girare tre film "a tesi", i quali – sebbene in essi risulti ben presente la ricerca introspettiva – sono poco spontanei e "autentici": *Diavolo in corpo* (1986), sull'appassionata storia d'amore fra una ragazza mentalmente instabile e un giovane ribelle; *Il Sogno della farfalla* (1994), con un discorso assai contorto sul metateatro, *La Condanna* (2007), film controverso e misogino.

Poi, nel 2001, il suo costante rapporto con la religione (che fa parte integrante della sua formazione) si traduce ne *L'Ora di religione*, con il confronto fra l'ateismo del protagonista (Sergio Castellitto) e la Chiesa.

Il rapimento di Aldo Moro e il successivo assassinio gli ispirano il film *Buongiorno, notte* (2003), tratto dal romanzo di Anna Laura Traghetti *Il Prigioniero*, ma anche il suo penultimo film, *Esterno notte* (2022). Da ricordare, ancora, *Il Regista di matrimoni* (2006), su un regista (in crisi per il matrimonio della figlia con un fervente cattolico e per dover girare su commissione un'ennesima riduzione de *I Promessi Sposi*) che si rifugia in Sicilia, dove incontra un umile regista di matrimoni; *Vincere* (2009),

segue a pag. successiva

"La Cina è vicina" (1967)

segue da pag. precedente

"Vincere" (2009)

incentrato su Benito Albino Dalser, figlio segreto di Benito Mussolini; *Sorelle Mai* (2010), ritratto di una famiglia tormentata, ispirato dalle due sorelle del regista; *Bella addormentata* (2012), sulla vicenda di Eluana Englaro e sul delicato (ed ancora attuale) problema dell'eutanasia; *Sangue del mio sangue* (2015), che si svolge nel Seicento, all'epoca dell'Inquisizione e della "caccia alle streghe", ma con salti continui tra passato e presente e – soprattutto – con il ricorrere del "doppio" (come testimoniato dai due fratelli gemelli protagonisti, che ricordano i due gemelli Bellocchio); *Fai bei sogni* (2016), tratto dal romanzo autobiografico omonimo di di Massimo Gramellini; *Il Traditore* (2019), con Pierfrancesco Favino e Luigi Lo Cascio, incentrato sul mafioso Tommaso Buscetta; quindi, l'ultimo film, *Rapito* (2023), storia vera del giovane ebreo Edgardo Mortara, che, nel 1858, all'età di sei anni, viene strappato alla religione ebraica e alla famiglia dai soldati di Papa Pio IX, viene battezzato e convertito al cattolicesimo.

Come si può constatare, si tratta davvero di una carriera prestigiosa e prolifica, in cui la "quantità" non va certo a discapito della "qualità", dal momento che tutti i suoi film sono caratterizzati da un grande rigore stilistico-espressivo, denotando una notevole vena artistica, congiunta a una encomiabile capacità autoriale.

Volendo ora sintetizzare il discorso fin qui affrontato e volendo effettuare un conteggio totale (sicuramente carente per difetto) delle sue opere, Bellocchio (fino ad ora) risulta autore di 13 cortometraggi, di 9 documentari, di 4 film per la televisione e di 26 lungometraggi, con l'aggiunta di un episodio; è anche sceneggiatore in 7 film (di cui tre suoi); inoltre, annovera tre partecipazioni come attore (in *Francesco d'Assisi* di Liliana Cavani, *N.P. Il segreto* di Silvano Agosti, *A un millimetro dal cuore* di Iole Natoli).

E non si contano i riconoscimenti ricevuti nell'arco della sua lunga carriera comprese le due lauree "honoris causa" e, infine, il "dottorato honoris causa" dell'Università degli Studi di Messina in «Scienze cognitive», Curriculum «Teorie e Tecnologie sociali, territoriali, dei media e delle arti performative».

Tale prestigioso riconoscimento – proposto per «chiara fama» da Federico Vitella, docente di "Storia e Critica del Cinema" ed accettato all'unanimità dal Senato Accademico – gli è stato conferito il 7 dicembre 2023. Nella sua dotta, approfondita ed esaustiva «laudatio», che ha ripercorso in maniera capillare il *corpus* principale della lunga e ricca attività registica di Bellocchio, Federico Vitella ha affermato, fra l'altro, che il nostro regista «ha svecchiato *le cinéma du papà*, per dirla con Truffaut, il cinema di papà, spalancando le porte della settima arte a nuovi modi personali di raccontare storie attraverso le immagini. Bellocchio ha innovato e rinnovato il cinema cosiddetto "moderno". Ma Bellocchio ha saputo egli stesso rinnovarsi nel corso degli anni, rimanendo al contempo sempre fedele a uno stile inconfondibile, non meno che ad alcuni temi portanti che ne definiscono trasversalmente l'intero orizzonte di poetica», nella quale – ha continuato Vitella – «c'è il paradigma della protesta», insieme con quello della «denuncia», dell'«introspezione» e della «riflessione»; e sono individuabili tre «linee argomentativo-investigative»: la prima è quella «intra-mediale», cioè «interna al *medium*, propria del *medium*»; la seconda è la linea «inter-mediale», vale a dire «qualcosa che mette in relazione i mezzi della comunicazione fra loro»; la terza è la «trans-mediale», nel senso di «qualcosa che va oltre i *media* e l'immagine "tecnica" propriamente intesa».

Nel ricevere, secondo la tradizione, la toga, il tocco e il libro simbolo del possesso del potere, Bellocchio, emozionato quanto basta, ha detto di non avere più l'età «per perdere la testa», ma di essere «soddisfatto per questo riconoscimento», che lo «impegna in una responsabilità in più, cioè continuare a fare una ricerca al di là della gloria e della ricchezza, ma che sia profondamente umana, che sia qualcosa di prezioso nella storia nostra, di uomini, tenendo conto del fatto che il nostro è un lavoro impegnativo che deve mediare tutta una serie di esigenze pratiche». Ed ha concluso così: «Ringrazio chi mi ha attribuito valore assoluto rispetto al cinema italiano, essendo vivo ed entusiasta del mio lavoro, nonostante l'età»: che – aggiungiamo noi – è di 84 anni; ma davvero ben portati, sotto tutti i punti di vista!...

Infine, è giusto e doveroso osservare che la presenza a Messina di Marco Bellocchio per il conferimento *ad honorem* del Dottorato si è intrecciata con il «Messina Film Festival» (svoltosi dall'1 all'8 dicembre ed organizzato da Ninni Panzera), incentrato sul rapporto tra «cinema ed opera lirica»; e sicuramente risulta molto forte il legame intellettuale e creativo che lo lega all'opera lirica, sia perché egli stesso è stato anche regista d'opera, sia perché in tutti i suoi film ha curato con grande zelo e partecipazione l'utilizzo delle musiche e delle arie liriche nelle varie colonne sonore. Così, nella bella saletta della «Filarmonica Laudamo», annessa al Teatro Vittorio Emanuele di Messina, abbiamo potuto assistere all'ormai "mitico" *I pugni in tasca* (presentato dallo stesso regista), a *Addio del passato* (2002), *Pagliacci* (2016) e *Vincere* (2009), vale a dire a quei film in cui l'apporto del patrimonio lirico appare più consistente, oltre che "funzionale" alla "diegesi filmica", cioè ai segmenti narrativi, alla linea del racconto nel suo svolgimento essenziale.

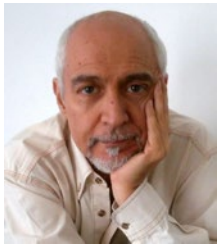
Nino Genovese

"Rapito" (2023)

"Esterno notte" (2022)

I dimenticati #104

Thelma Todd


Virgilio Zanolla

Agli occhi di molti benpensanti, nei decenni Venti-Trenta del Novecento, Hollywood, oltre a costituire la Mecca del cinema era anche una sentina di vizi, pareva sorta apposta per turbare tante coscienze intemerate: troppo frequente il succedersi di suicidi, omicidi, morti misteriose e altri scandali, sovente a sfondo sessuale, e legati direttamente o indirettamente ad attori di larga popolarità quali Roscoe Arbuckle, Alma Rubens, Mabel Normand, Edna Purvance, Clara Bow, Jean Harlow e via dicendo. Ci si ricorda di Thelma Todd soprattutto in ragione della sua morte prematura, la cui causa non è mai stata davvero chiarita: ed è un vero peccato, perché nei quasi centotrenta film tra lungo e cortometraggi in cui apparve mostrò ottime doti d'interprete, tali da farne, almeno nella commedia e nel genere comico, con Carole Lombard e Jean Harlow una delle migliori attrici di Hollywood nel primo decennio del sonoro.

Thelma Alice Todd era nata a Lawrence, nel Massachusetts, il 29 luglio 1906, secondogenita di John Shaw Todd, tappezziere d'origine irlandese, ex agente di polizia, giunto in America con la famiglia all'età di undici anni, nel 1882, e della trentenne Alice Elizabeth Edwards, immigrata canadese; il fratello William Edward, di tre anni maggiore di lei, morì il 25 agosto 1910 a Randolph, nel Vermont, vittima di una terribile disgrazia: mentre si trovava con la famiglia in visita a un caseificio i suoi vestiti s'impigliarono in un macchinario causandogli la frattura del cranio e del collo. Nel '12 John Shaw divenne sovrintendente delle strade di Lawrence, quindi assessore e commissario per la salute e gli enti di beneficienza cittadini; Thelma si diplomò al liceo nel '23, poi, volendo diventare insegnante, studiò con profitto alla Normal School di Lowell (ora Università del Massachusetts), dieci chilometri a sud-ovest della città natale. Nel frattempo, grazie all'avvenenza del suo fisico flessuoso e tornito aveva comiciato a lavorare come modella, prendendo altresì parte ad alcuni concorsi di bellezza, a partire da quelli per Miss Lawrence prima e Miss Massachusetts poi, che si aggiudicò entrambi a diciannove anni, nel 1925.

Notata da un talent scout di Hollywood, le venne offerto di studiare a New York alla Players-Lasky (poi Paramount) School di Astoria, nel Queens, un istituto che preparava gli alunni a diventare attori: unica clausola, doveva dimagrire di cinque chili, essendo un po' propensa alla pinguedine. Ella accettò, trovando tra i sedici allievi del suo corso Charles 'Buddy' Rogers, futuro terzo marito di Mary Pickford e con lei l'unico del gruppo destinato a lavorare ad Hollywood. S'innamorò di un compagno di corso, Robert Andrews: ma lo studio, per difendere il suo buon nome, nonostante le rimostranze li costrinse a rinunciare alla loro storia. Thelma e i suoi quindici compagni esordirono davanti alla macchina da presa in *Giovinezza* (Fashinating Youth, '26) di Sam Wood, una commedia sportiva e sentimentale dove apparivano anche, come se stessi, Adolphe Menjou, Clara Bow, Chester Conklin, Lois Wilson, Lila Lee e altri noti attori, nonché il giovane regista Lewis Milestone. Subito dopo, seccati dalla sua indole ribelle, i dirigenti dello studio la posero di fronte a due alternative: raggiungere gli studios della casa madre ad Hollywood o tornarsene a casa; Thelma non ci pensò due volte e si trasferì nella capitale del cinema, dove la Paramount le fece firmare un contratto quinquennale da 75

dollari la settimana.

Sempre nel '26, non accreditata, apparve ne *L'ultimo porto* (God Gave Me Twenty Cents, id.) di Herberth Brenon; l'anno seguente col giovane Gary Cooper fu protagonista del western *Nevada il tiratore* (Nevada) di John Waters, e nel '28 affiancò con altre attrici Richard Barthelmess nel drammatico *The Noose* di John Francis Dillon, quindi fece coppia con Charles Murray nella commedia fantastica *Schiavo di Venere* (Vamping Venus) di Edward Francis Cline, nel doppio ruolo della danzatrice Madame Vanezlos e di Venere; appariva spesso nel ruolo di semplice ragazza decorativa, sicché nel '29 la Paramount la licenziò; ma ella trovò nuove occasioni di lavoro presso la First National, la Columbia Pictures e altre case di produzione, e pian piano pose le basi per una promettente carriera.

Trial Marriage di Erle C. Kenton e *House of Honor* di Benjamin Christensen, entrambi del '29, furono gli ultimi due film muti ai quali Thelma prese parte, e uscirono anche in versione sonorizzata. L'avvento del parlato non le nocque affatto, anzi l'avvantaggiò, perché era dotata di una bellissima voce che tradiva il vago accento snob di molti cittadini del New England. Quell'anno, in cui nella commedia horror di Christensen *Sette passi verso Satana* (Seven Footprints to Satan) rivestì per la prima volta il ruolo di primattrice, a fianco di Creighton Hale, ella venne assunta dal regista e produttore cinematografico Hal Roach e si trasferì nella vicina Culver City, dove nel 1920 il notissimo scopritore di talenti aveva impiantato i suoi studios; il suo contratto prevedeva che potesse lavorare come freelance in lungometraggi per altre case di produzione, ma aveva l'obbligo di ossigenarsi i capelli per farsi bionda e doveva mantenersi entro un certo limite di peso, altrimenti l'avrebbero licenziata. Fu così che Thelma cominciò ad assumere pillole dimagranti.

Tra lei e il «re della risata» il rapporto professionale fu molto proficuo: basti dire come tra il '29 e il '36 Thelma apparve da protagonista o coprotagonista in ben 64 cortometraggi diretti o prodotti da Roach, che le dettero larghissima popolarità. I capelli platinati e la bellezza sana e accattivante le meritarono diversi simpatici appellativi da parte della stampa specializzata: quello che ebbe maggiore fortuna fu «bionda alla crema». Non solo lavorò come spalla al fianco di alcuni dei più grandi comici del muto prima e del sonoro poi, come Harry Langdon (*The Fighting Parson*, *The King* e *The Head Guy*, tutti del '30), Stan Laurel e Oliver Hardy (*Non abituati come siamo*, '29; *Un nuovo imbroglio*, '30; *I polli tornano a casa* e *On the Loose*, '31; *Fra Diavolo*, '33; *La ragazza di Boemia*, '36), Buster Keaton e Jimmy Durante (*Il professore*, '32), Charley Chase, Bert Wheeler e Robert Woolsey, Joe E. Brown, e i fratelli Marx (*Quattro folli in alto mare*, '31; *I fratelli Marx al college*, '32), interpretò altresì anche varie comiche di genere *slapstick* in coppia prima con la sua carissima amica ZaSu Pitts quindi con Patsy Kelly: la sua parte in genere era quella di una giovane affascinante e con la testa sul collo alle prese con vari problemi e con le bislacche trovate della sua strampalata partner.

Non trascurò per questo i lungometraggi. Quelli nei quali lavorò sono quasi sessanta, che la mostrano attrice completa: finissima commediante, ma all'altezza anche nei ruoli drammatici, come quelli della perfida Iva Archer del giallo *The Maltese Falcon* di Roy Del Ruth ('31) e di Lola Del Mont del dramma sportivo *Deception* di Lewis Seiler ('32). Nel frattempo aveva avviato una relazione col quarantaseienne regista Roland West, da tredici anni marito dell'attrice del muto Jewel Carmen, il quale le riservò una piccola parte del thriller avventuroso *Corsair* ('31). Quell'anno stesso, grazie soprattutto al denaro della ricca e certo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

inconsapevole consorte di lui, essi acquistarono un ampio e magnifico locale affacciato sul mare a Pacific Palisades, a pochi chilometri dalle spiagge di Santa Monica e Malibù, realizzato tre anni prima dall'architetto Mark Daniels in stile eclettico tra il moresco e il coloniale, dove lei aprì il Thelma Todd's Sidewalk Cafè, un ristorante-night club che divenne subito mèta di turisti attirati sia dal nome dell'attrice che dalle altre celebrità hollywoodiane che lo frequentavano; al secondo piano del locale si trovava anche l'appartamento dell'attrice.

Thelma Todd con Gary Cooper ("Nevada il tiratore", 1927)

Sentimentalmente inquieta, nel luglio del '32 Thelma sposava a Prescott, in Arizona, il ventitreenne Pasquale Giovanni 'Pat' DiCicco, agente e futuro produttore cinematografico, in ragione del bell'aspetto anche occasionalmente attore; cugino del produttore Albert Romolo Broccoli. Un matrimonio, il loro, che durò solo due anni e fu caratterizzato da grandi sbornie e burrascosi litigi: conseguenze d'alcuni di essi, lui ne uscì col naso rotto, e lei fu costretta a operarsi di appendicite. Molto vicino agli ambienti della mafia, una sera DiCicco presentò alla consorte Lucky Luciano, di cui pare si trovasse sul libro paga. Da allora, Luciano ebbe altre occasioni di vederla: era molto attratto da lei, e non si può escludere che i due abbiano avuto una breve storia. Il Sidewalk Cafè attirò presto l'interesse del boss mafioso: intravedendo la possibilità di attrezzare una sala da gioco illegale al secondo piano, che dato il tipo di clientela avrebbe reso quanto una gallina dalle uova d'oro, Luciano spinse probabilmente Di Cicco a parlarne alla moglie: ma essa rifiutò la proposta.

Alle dieci del mattino del 16 dicembre 1935 Mae Whitehead, la domestica di Thelma, rinvenne l'attrice priva di vita, prona e semidistesa al posto di guida della sua Lincoln Phaeton decappottabile color cioccolato all'interno del garage della moglie di West, che abitava a un isolato dal Sidewalk Cafè: indossava un vestito malva e argento, aveva al collo una sciarpa di visone e portava alcuni gioielli; si accertò che era morta per avvelenamento da monossido di carbonio. Subito si pensò al suicidio: ma, a parte il fatto che non aveva lasciato alcun biglietto per spiegare il suo atto (pratica frequente in tali gesti autolesivi), la sua postura nell'auto era innaturale e il suo vestito mostrava alcune macchie di sangue dovute alla caduta di un dente di porcellana; inoltre, venne poi accertato che Thelma aveva il naso e diverse costole rotte, nonché varie contusioni. Si poteva insomma supporre che fosse stata selvaggiamente picchiata e caricata sull'auto svenuta, avviando quindi il motore prima di richiudere la portiera. Tanto più che, nell'inchiesta che seguì, le testimonianze di chi la conosceva bene furono tutte decise nello smentire il suicidio: Thelma non era il tipo da togliersi la vita, aveva un carattere positivo e si trovava in un periodo molto felice dell'esistenza, giacché il lavoro non le mancava certo e il Sidewalk Cafè andava a meraviglia. L'attrice e regista Ida Lupino sostenne anche che la collega, appena ottenuto il divorzio da DiCicco, fosse in procinto di risposarsi con un ricchissimo imprenditore di S. Francisco, il cui nome non ci è però pervenuto.

Dopo queste prime attestazioni, una nuova serie di testimonianze rivelò tuttavia come a dispetto delle floride entrate dovute al cinema la situazione economica di Thelma fosse tutt'altro che lusinghiera: la gestione del Sidewalk Cafè richiedeva costantemente ingenti finanziamenti e il locale era sempre a rischio di fallimento; per scongiurare tale eventualità ella aveva chiesto e ottenuto più volte in prestito cospicue somme di denaro dagli amici più intimi, come la collega ZaSu Pitts. L'inchiesta si concluse con una ridicola dichiarazione di morte accidentale: era evidente che qualcuno cercava d'insabbiare il caso, tanto che il corpo della poveretta venne subito

Thelma Todd con Mae Busch, Oliver Hardy e Stan Laurel ("I polli tornano a casa", 1931)

inspiegabilmente fatto cremare. Così l'avvocato che agiva in tutela dell'immagine e degli interessi della defunta chiese l'apertura di una nuova indagine, sostenendo che ella fosse stata uccisa dai sicari di Luciano, giacché il boss malavitoso aveva esercitato su di lei reiterate pressioni per ottenere d'impiantare nel suo locale una sala di gioco d'azzardo. Si venne a sapere di un recente alterco tra lei e Luciano avvenuto una sera di fine novembre nel ristorante di Brown Derby di Beverly Hills, alla fine del quale l'attrice avrebbe detto a quest'ultimo: - "Aprirai un casinò nel mio ristorante solo sul mio cadavere! - sentendosi rispondere: - È una cosa che si può fare". - Per questo motivo Thelma minacciò di rivelare le intimidazioni ricevute al procuratore distrettuale di Los Angeles Buron Fitts, dal quale aveva stabilito di recarsi il 17 dicembre.

Thelma Todd con Groucho Marx

Furono sospettati della sua morte anche Roland West e Pat DiCicco; il primo in particolare, che la sera dell'evento criminoso aveva avuto con Thelma un furioso litigio: testimoni riferirono che lei, tornata alle due di notte da una festa organizzata da Ida Lupino al Café Trocadero per festeggiare i suoi genitori, aveva trovato la porta dell'appartamento chiusa dall'interno, e poiché West si era rifiutato di aprirla lei si era messa inutilmente a prenderla a calci. Non c'erano prove che lo coinvolgessero nel probabile omicidio dell'attrice, nondimeno da allora egli non riuscì più a dirigere un film.

Nonostante vari indizi portassero alla conclusione che Thelma fosse stata assassinata, anche la seconda inchiesta venne presto chiusa con un nulla di fatto: a quanto pare, principale responsabile di questo nuovo insabbiamento fu il regista Hal Roach, che quasi implorò il procuratore distrettuale affinché chiudesse la pratica, terrorizzato all'idea che Luciano potesse in qualche modo - e chissà poi perché - prendersela con lui. Thelma aveva appena finito di lavorare nel lungometraggio *La ragazza di Boemia* (The Bohemian Girl, '36) di James Wesley Horne, film codiretto e prodotto dallo stesso Roach, interpretato da Stan Laurel ed Oliver Hardy, dove aveva in una piccola parte. Roach fece togliere tutte le scene in cui lei appariva, lasciando solo la breve sequenza dove, bruna e vestita da gitana, cantava *Hearth of Gipsy*.

Morta all'età di ventinove anni, quattro mesi e diciassette giorni, Thelma venne sepolta (nel 1969, alla morte della madre) accanto a lei nel cimitero di Bellevue nella città natale, a Lawrence. Oggi la ricorda una stella al 6262 della Hollywood Walk of Fame.

Virgilio Zanolla

Virginia Woolf, raffinata scrittrice e antesignana del femminismo

Fabio Massimo Penna

La scrittrice londinese Virginia Woolf è considerata, insieme a James Joyce e a Marcel Proust, la fondatrice del romanzo moderno. Le tecniche narrative impiegate dai tre romanzieri (flusso di coscienza, monologo interiore, intermittenze del cuore) rivoluzionano la maniera di scrivere nel XX secolo. I pensieri e le riflessioni dei personaggi acquistano un' importanza fondamentale e la realtà viene analizzata con meticolosità fin nei minimi dettagli, viene dissezionata con precisione chirurgica e sottoposta a una osservazione scrupolosa. Nell'affrontare la scrittura dell'autrice di *Mrs. Dalloway* (1925) e *Gita al faro* (1927) Giacomo Debenedetti riportava quanto scritto dalla stessa nel saggio *Modern Fiction* (1921): "Il sistema è limpidamente definito da Virginia Woolf nel suo saggio sulla "Narrativa moderna" (Modern Fiction): "Registrare gli atomi a misura che incidono sulla mente, nell'ordine in cui incidono: registrare il disegno, per quanto sconnesso e incoerente ci possa sembrare, che ogni percezione o incidente traccia sulla coscienza" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1971). Il personaggio viene investigato in maniera sempre più cavillosa per approfondirne la dimensione psicologica. Inoltre la tecnica narrativa dei tre grandi scrittori mostra una straordinaria consonanza con il linguaggio cinematografico. La maniera diretta con cui questi scrittori rivelano i processi mentali dei personaggi è paragonabile al montaggio del film che può venir definito nella sua struttura "una ricostruzione delle leggi del processo del pensiero" (Keith Cohen, *Cinema e narrativa*, Eri, Torino, 1982). Con un uso sapiente di flashback cinematografici e montaggio parallelo, Virginia Woolf intreccia passato e presente in *Gita al faro* come nel seguente brano: "Ed ella cominciò a stendere del rosso, del grigio, e cominciò a modellare la sua via là nel vuoto. Nello stesso tempo, le sembrava di star seduta sulla spiaggia accanto a Mrs. Ramsay. «È una barca? È una botte?» diceva Mrs.Ramsay. E cominciava a cercare in giro i suoi occhiali. E sedeva, avendoli trovati, in silenzio, guardando verso il mare. E Lily, assorta a dipingere, sentì come se una porta si fosse aperta" (Virginia Woolf, *Gita al faro* in Keith Cohen, op. cit.). Le immagini di Lily e Mrs. Ramsay al mare si fondono con quelle di Lily impegnata a dipingere come se fossero montate insieme con stacchi o dissolvenze incrociate. Innovatrice in senso di tecnica letteraria la Woolf è anche precorritrice nella dimensione sociale, annunziando nella sua opera l'avvento del femminismo, specialmente nel famoso saggio *Una stanza tutta per sé* (1929). All'interno della produzione dell'autrice londinese spicca, per preziosità formale e raffinatezza stilistica, *Mrs. Dalloway*. Incentrato su un avvenimento di scarso rilievo, l'organizzazione di un ricevimento in casa propria da parte della protagonista Clarissa Dalloway, *Mrs. Dalloway* si allontana dall'impianto tipico del romanzo tradizionale per dilungarsi nella descrizione dell'attività mentale dei personaggi portando in primo piano pensieri e ricordi e lasciando sullo sfondo l'azione e lo svolgimento concreto degli eventi. Come in tutti i suoi lavori Virginia Woolf dona caratteri autobiografici alla protagonista. Il romanzo contiene anche il tragico presagio della fine della grande scrittrice la quale, come è tristemente noto, si suicidò annegandosi nel fiume Ouse. Ebbene nell'opera un personaggio le cui vicende si intrecciano, come in un cinematografico montaggio parallelo, con quelle di Clarissa Dalloway ovvero Septimus Warren Smith, il quale sta lentamente perdendo le proprie facoltà mentali, si getta dalla finestra. Il medico che ha in cura l'uomo è presente al ricevimento in casa Dalloway e racconta agli altri invitati la storia del suicidio del suo paziente. Clarissa Dalloway è seccata dall'atteggiamento del dottore (ha portato la morte al suo ricevimento) ma "senza saperne la ragione, ella si sentiva affine a lui – al giovane che s'era ucciso. Era contenta che così avesse fatto; buttato via la vita, mentre altri seguitavano a vivere" (Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1989). Clarissa, trasparente equivalente letterario della Woolf, sente empatia con un uomo che si è tolto la vita, in una sorta di anticipazione sulla pagina scritta di ciò che drammaticamente avverrà nella realtà sedici anni dopo. Nel romanzo appare anche un personaggio emblematico, un'amica di gioventù di Clarissa Dalloway, Sally Seton che nei ricordi della protagonista era una ragazza libera, ribelle, indipendente. Quando, dopo tanti anni, riappare alla festa in casa Dalloway è oramai sposata con il benestante Rosseter ed è madre di cinque figli. Un personaggio che in gioventù avrebbe incarnato il prototipo della donna indipendente e femminista, anni dopo si rivela essere perfettamente integrata nell'alta società e docilmente adattata al ruolo di moglie e madre. Gli ideali coltivati da ragazza vengono svenduti per l'agiatezza economica e la placida monotonia della vita coniugale. Il romanzo è anche al centro della pellicola di Stephen Daldry *The hours* (2002) nella quale Nicole Kidman si cala con straordinario mimetismo nei panni di Virginia Woolf. E come nel romanzo anche nel film è nodale il tema del suicidio. La pellicola, tratta dal romanzo di Michael Cunningham, racconta tre storie di donne che si collegano al romanzo *Mrs. Dalloway* della Woolf. Chiudiamo questo excursus nell'opera della grande scrittrice londinese con una nota di colore: la sua alta tempra intellettuale e la sua statura morale e artistica l'hanno resa talmente importante nel mondo della cultura che il drammaturgo statunitense Edward Albee decide di intitolare la sua più importante commedia (che non ha nulla a che vedere con l'autrice di *Gita al faro*) *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (1962), da cui nel 1966 fu tratto il film di Mike Nichols .

Virginia Woolf (1882 - 1941)

Virginia Woolf (Nicole Kidman) in una scena di "The Hours" (2002) di Stephen Daldry

Fabio Massimo Penna

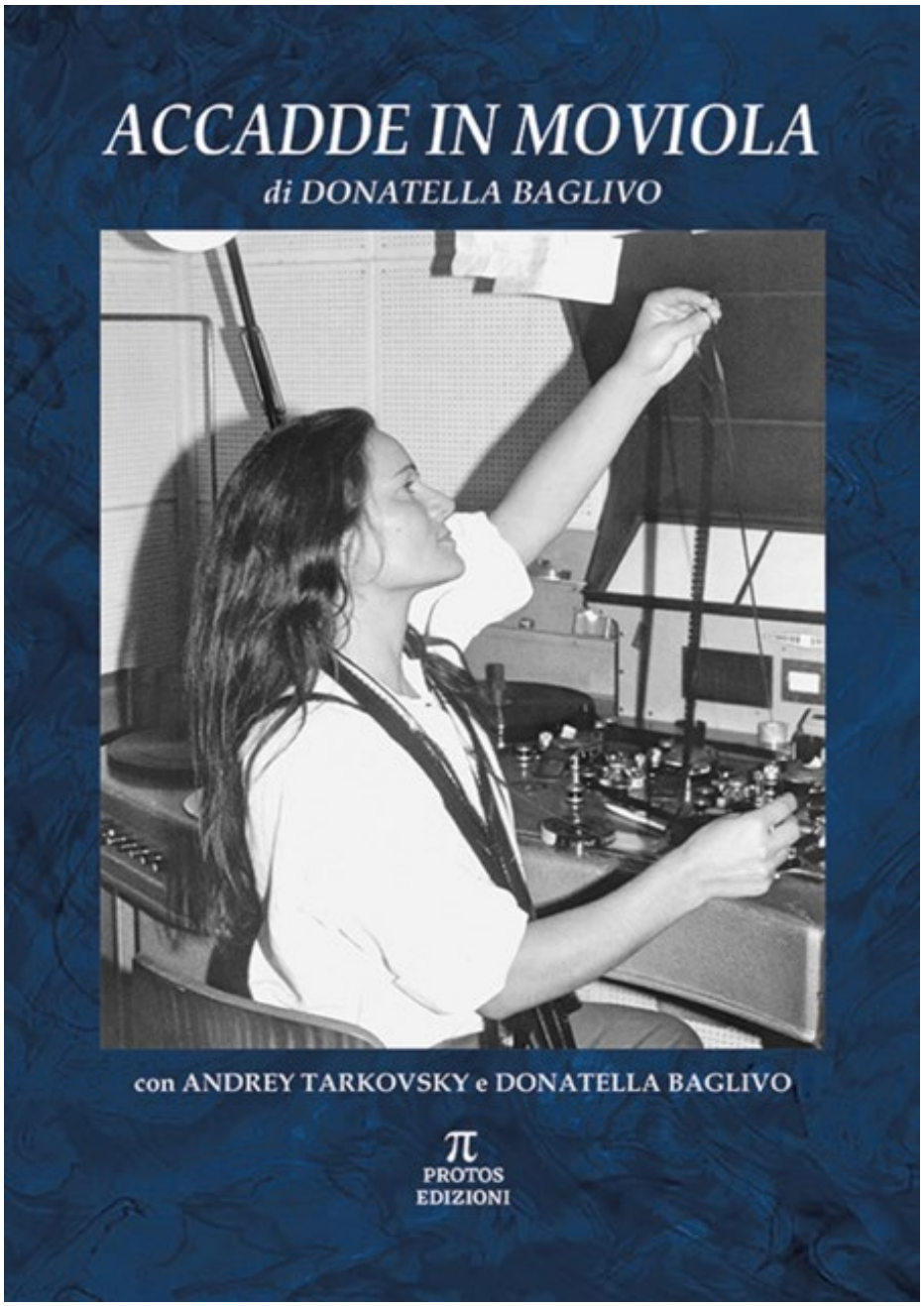
"Chi ha paura di Virginia Woolf?" (19669 di Mike Nichols.

Abbiamo ricevuto

Accadde in Moviola

con Andrey Tarkovsky e Donatella Baglivo

Donatella Baglivo
Protos Edizioni Roma



Donatella Baglivo ha appena tredici anni quando si trova casualmente in una sala della Rai, dove un tecnico è impegnato alla moviola. Lo osserva mentre lavora al montaggio di un film e ne rimane così affascinata, da decidere d'intraprendere lo stesso mestiere. La strada è in salita, ma la passione è talmente forte, da farle superare gli ostacoli e realizzare il sogno di essere montatrice. Attraverso il suo lavoro, ha l'opportunità di conoscere attori e registi, tra cui il regista russo Andrey Tarkovsky. Ne diventa allieva e, grazie a lui, raggiunge un altro traguardo importante: fare la regista.

Oggi Donatella Baglivo è un'affermata regista, sceneggiatrice, montatrice che ha vinto un centinaio di premi in tutto il mondo. In occasione dei cinquant'anni di carriera, ha scritto il libro "Accadde in moviola," Protos Edizioni, per celebrare l'amore per l'arte e per rendere omaggio ad Andrey Tarkovsky, di cui si considera allieva ed erede culturale, trasmettendone l'insegnamento. Il testo, arricchito da una vasta gamma di fotografie e documenti, appartenenti all'archivio storico dell'autrice, ripercorre le vicende personali e professionali dei due cineasti, il loro incontro e connubio umano e artistico.

A 90 anni dalla nascita di uno dei più grandi registi russi dissidenti, Andrey Tarkovsky, la regista Donatella Baglivo ha voluto omaggiare il suo maestro con il libro "Accadde in Moviola" (edito da Protos Edizioni Roma), un'opera filmica, ricca di testimonianze, interviste e documenti inediti. Il volume contiene delle vere e proprie lezioni di regia, riflessioni sul cinema, dialoghi e interviste con l'intero panorama culturale di quegli anni, da Fellini ad Angelopoulos, da Tonino Guerra a Franco Zeffirelli. L'autrice alterna la sua storia a quella del suo maestro, creando due racconti paralleli che li vedranno incontrarsi a Roma, lei una giovanissima regista, lui un regista già affermato. Un libro che è una guida indispensabile per chi vuole addentrarsi, da neofita e non solo, nel mondo del montaggio e della regia cinematografica.

Donatella Baglivo nasce a Santa Maria di Leuca in Puglia. A 15 anni si diploma come disegnatrice di moda, a 18 firma come montatrice il suo primo lungometraggio, a 19 apre il Ciak Studio, diventando la più giovane imprenditrice cinematografica italiana. Regista, produttrice, esperta di montaggio, lavora per la Rai e per imprenditori privati, montando documentari, inchieste, pubblicità, trailer di film e sceneggiati. Negli anni ottanta conosce Andrey Tarkovsky con cui collabora e che diventerà il suo maestro e guida spirituale. Gira tre film dedicati al regista russo, gli unici esistenti al mondo sulla sua vita, scomparso a Parigi nel 1986. Dopo svariate produzioni cinematografiche e televisive, nel 2012 apre il proprio archivio con l'intento di pubblicare il cofanetto dal titolo "Trittico Tarkovskiano", che include i film "Il cinema è un mosaico fatto di tempo", "Un poeta nel cinema" e "Andrey Tarkovsky in Nostalghia". In occasione dei 50 anni di carriera, decide di scrivere il libro "Accadde in Moviola", un'opera di circa 500 pagine, con mille immagini e documenti inediti. Per tutte le sue opere, ha ricevuto almeno un centinaio di riconoscimenti in diverse parti del mondo, Italia compresa. Il suo premio più illustre ad oggi è l'Honoris Causa dall'Accademia Nazionale delle Belle. Arti di Leopoli (Ucraina). 2012.

Accadde in Moviola
con Andrey Tarkovsky e Donatella Baglivo
Donatella Baglivo
Protos Edizioni Roma, pag. 476 € 48,00
EAN: 9791280966025

L'arte al popolo

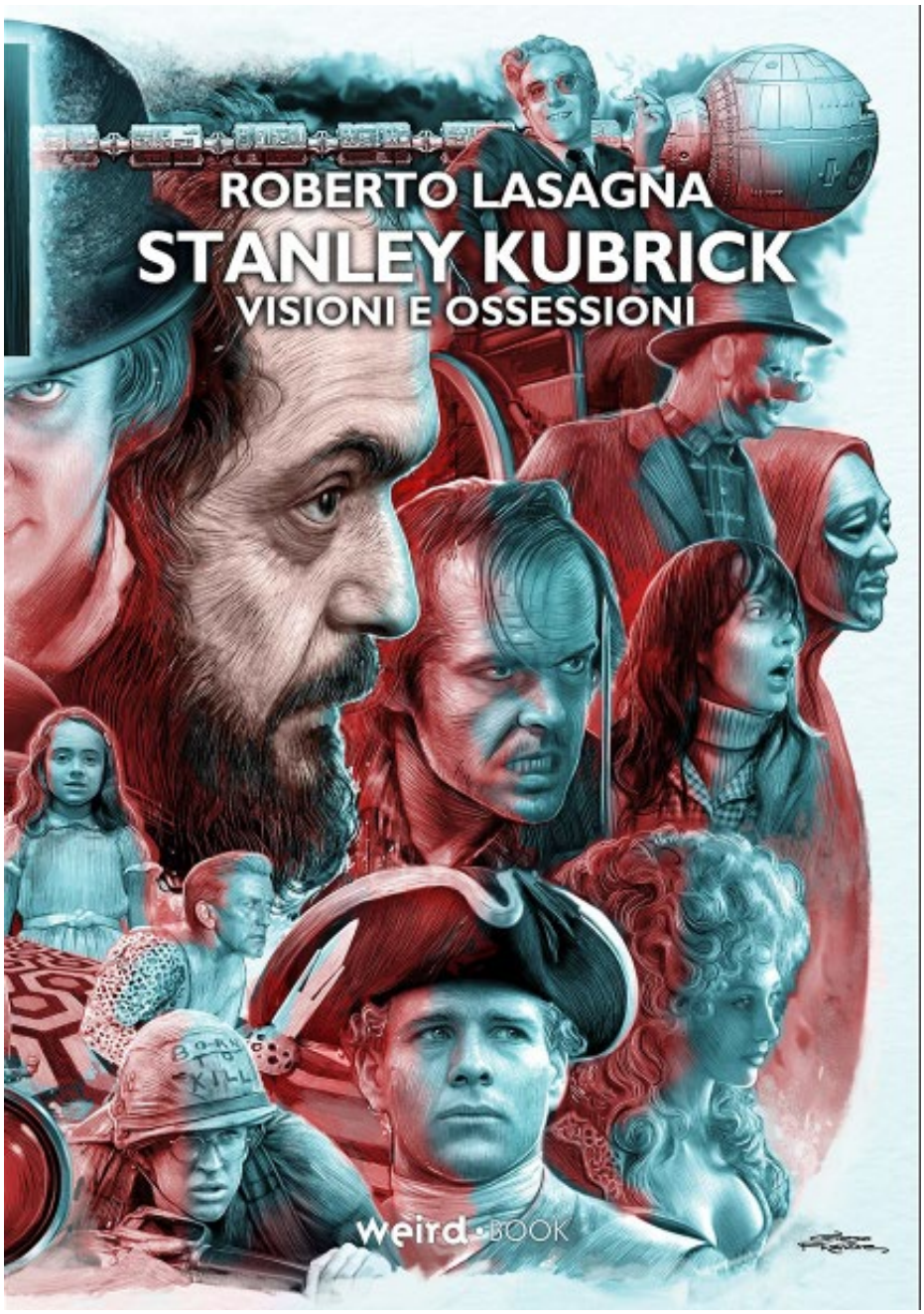
Donna in un caffè (1931). Antonio Donghi

"Donna in un caffè" - Antonio Donghi - 1931, olio su tela dimensioni 60 x 80 cm. "Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna", Venezia. Antonio Donghi (1897-1963) è stato un pittore italiano di scene di vita popolare, paesaggi e nature morte, tra i massimi esponenti del "realismo magico". Si affermò presto come una delle figure di spicco italiane del movimento neoclassico sorto negli anni '20.

Abbiamo ricevuto

Stanley Kubrick. Visioni e ossessioni

Roberto Lasagna
Weird Book



Nel 2024 saranno trascorsi venticinque anni dall'uscita di *Eyes Wide Shut*, enigmatico e seducente "film summa" di Stanley Kubrick interpretato da Tom Cruise e Nicole Kidman, ma gli interrogativi disseminati nell'opera del grande regista americano, autore di titoli leggendari come *2001: Odissea nello spazio*, *Arancia Meccanica* e *Shining*, continuano a essere argomento di discussione e luminoso stimolo per moltissimi appassionati di cinema in tutto il mondo. La modernità delle opere di Kubrick non teme il passare del tempo, anzi risulta impressionante cogliere, di volta in volta, aspetti nuovi in titoli divenuti punti di riferimento per la complessità della visione, per l'ambiguità perfetta che ne ribadisce il fascino, la ricchezza, la profondità filosofica.

Con questo nuovo libro, Roberto Lasagna, uno dei saggisti cinematografici più sensibili all'opera di Kubrick, è tornato ad esplorare l'universo del grande cineasta proponendo una lettura aggiornata e stimolante, un'attenta analisi dei tredici lungometraggi di Stanley Kubrick che permette di riscoprire l'impatto delle visioni e delle ossessioni di un artista unico, i cui film sono costante fonte d'ispirazione per le nuove generazioni. Un libro che accompagna il lettore nell'evoluzione stilistica del cineasta, rivelando segreti e permettendo di comprendere meglio il significato e il valore di ciascun film all'interno dell'universo dell'autore.

Stanley Kubrick. Visioni e ossessioni è un libro aggiornatissimo, arricchito da due approfondimenti inediti sulla musica (di Roberto Pugliese) e sui progetti non realizzati di Kubrick (di Antonio Pettierre).

Come scrive Emanuele Rauco nell'introduzione, «le opere e il pensiero filmico del regista americano, ma apolide per scelta e gusto estetico, sono dei monoliti posti sulla strada della storia del cinema, ognuno dei quali chiede a chi guarda non solo di ammirarli per la loro imponenza, ma di studiarli, di percepirne il fascino pulsante e al tempo stesso di agire attivamente per farli propri (...) sono film sperimentali, a volte anche parecchio ostici e che pure si offrono al pubblico come straordinarie esperienze visive, che mentre sollazzano lo sguardo offrono sfide non da poco. Ecco da dove deriva il suo status di regista di culto, le origini di quell'aura minacciosa e seducente come un oracolo di tutti i suoi film, inquietanti e attraenti in egual misura: sono film che necessitano visioni ripetute, discussioni, meditazioni che riescano a penetrare dentro il nucleo di un pensiero che prima di tutto è un'immagine. (...). Questa sfida la raccoglie Roberto Lasagna, critico e saggista di lungo corso che al regista newyorkese ha dedicato più di un'opera (partendo dal lavoro con Saverio Zumbo nel '97 fino a una monografia su 2001 del 2018 passando per *Il mondo di Kubrick. Cinema, estetica, filosofia* del 2014, uno dei testi in italiano più importanti scritti sul tema), che con questo volume cerca di evolvere e proseguire il lavoro storico-critico fatto finora, alleggerendolo per quanto possibile dalle interpretazioni filosofiche, ma senza privarlo degli approfondimenti concettuali, delle questioni psicoanalitiche che così tanto attraggono i critici che all'opera di questo genio hanno dedicato pensieri e parole. Perché Kubrick è un genio di quelli puri... Roberto Lasagna si getta, di nuovo a capofitto, nel magma di immagini, suoni, colori e sfumature meticolosamente creati da Kubrick per sintetizzarli allo scopo di orientare i nuovi lettori, i nuovi cinefili e aspiranti critici, come anche i più esperti che hanno bisogno di tornare alle vette della settima arte: è uno sherpa che con le sue pagine crea sentieri e cordate per accompagnarci in cima agli Everest, gli Annapurna e i Nanga Parbat che il regista ha creato e con cui ha illuminato il cinema del secondo dopoguerra. Una scalata che questo libro sa rendere sicura e stimolante».

Stanley Kubrick. Visioni e ossessioni
Roberto Lasagna. Editore: Weird Book
Collana: Revolution - Genere: Saggio - Pagine: 224
Illustrazioni: bn Prezzo: 27,90 €
Formato: 15 x 22 cm Cover: Giorgio Finamore
ISBN: 979-12-81603-02-8
Data di uscita: 5 dicembre 2023

Il femminicidio nella storia della letteratura

Maria Rosaria Perilli

A Roma, nel grande museo a cielo aperto dell'Appia Antica, si staglia un giunonico sepolcro a forma di tempio, dietro la cui costruzione si nasconde la tragica vicenda di Annia Regilla, una delle donne più in vista della città, una privilegiata – il nome "Regilla" indica la discendenza dalla famiglia degli Annii Regilli e significa "reginetta" – condizione che però non le impedì di essere uccisa dal marito. Siamo nel II secolo d.C. e quello di Annia Regilla è giunto a noi come il primo femminicidio della storia, raccontato da Sarah B. Pomeroy nel libro *L'assassinio di Regilla. Storia di una donna, del suo matrimonio e del tempo in cui visse.* Un tempo appunto lontano, di matrimoni combinati e di una condizione femminile molto diversa da quella attuale. Eppure il trascorrere dei secoli nulla ha potuto. Essere donna è (ed è sempre stato) difficile e pericoloso, qualunque sia il ruolo che abbiamo (o abbiamo avuto) nella vita. E a dimostrarlo non sono solo i giornali o la TV o i social, ma anche la letteratura, dove il femminicidio, o femmicidio, pur essendo un termine coniato in epoca moderna, compare fin dalla più antica. Il primo uso della locuzione è del 1990 a opera della docente di Studi Culturali Americani Jane Caputi, e poi della criminologa Diane E. H. Russell, che in *Femicide: The Politics of woman killing*, libro scritto a quattro mani con Jill Radford, specifica che per "femmicidio" si intende una violenza estrema da parte dell'uomo contro la donna "in quanto donna". Gli scrittori, trattando temi centrali come l'amore e quanto a esso collegato, ma anche argomenti di saggistica, non potevano esimersi dal descrivere episodi di violenza sulle donne o di parlarne a scopo politico-filosofico, a cominciare da Cicerone (Arpino, 3 gennaio 106 a. C. – Formia, 7 dicembre 43 a. C.) il quale nel *De Repubblica* utilizza la vicenda di Lucrezia, suicidatasi nel 509 a.C. dopo aver subito violenza sessuale da parte di Sesto Tarquinio, per esaltare i valori della Repubblica Romana, ponendo al centro l'offesa subita da una famiglia e da un popolo per lo stupro di una sua giovane matrona. Si rifece a queste prime narrazioni su Lucrezia lo storico Tito Livio (Padova, 59 a.C. – Padova, 17 d.C.) che nei suoi *Annales* (o Ab Urbe condita) racconta in maniera quasi teatrale tutti i dettagli della vicenda. Ma veniamo a Dante e al famosissimo "V dell'Inferno", uno dei canti più suggestivi della *Divina Commedia*. Si tratta di un caso di femminicidio quello di Francesca da Rimini, che commette adulterio innamorandosi del cognato Paolo Malatesta e per questo viene ammazzata con violenza dal marito tra il 1283 e il 1285. Da parte sua, Shakespeare ci presenta la folle passione di Otello verso Desdemona e l'altrettanto folle gelosia capace di trasformare l'innamorato in assassino. La tragedia è rappresentata per la prima volta nel 1604, pochi anni dopo la scomparsa di Beatrice Cenci (1577-1599), forse la più famosa detenuta delle prigioni di Castel Sant'Angelo, che ha suscitato in epoca romantica l'ammirazione di Shelley, Stendhal e Dumas, i quali hanno immortalato l'eroina nelle loro opere. Figlia di Francesco Cenci, uno degli uomini più ricchi di Roma ma altrettanto vizioso e dispotico, Beatrice subisce per tutta la sua adolescenza e giovinezza sevizie e abusi da parte del padre. Lasciata sola in una famiglia di pusillanimi, si vendica degli oltraggi subiti dal crudele genitore andando coraggiosamente incontro alla morte. Sempre Stendhal, ne *Il rosso e il nero*, racconta il femminicidio operato da Julien che, vedendo svanire il sogno di un amore, ferisce la signora Renal con un colpo di pistola. Viene per questo ghigliottinato e ottiene il perdono della donna aggredita, che arriva addirittura a leggere nel dissennato gesto un atto di amore. La stessa muore di disperazione pochi giorni dopo. Nell'800, il tema della violenza sessuale non poteva essere trattato, però Verga era "verista" e quindi impensabile per lui sorvolare sull'argomento. Ce ne parla in una delle sue novelle meno conosciute, *Tentazione*. Protagonisti sono tre ragazzi che una sera si recano a Vaprio, nei pressi di Milano, per partecipare a una festa. Lo stupro avviene in una strada discosta e fosca, presa dai giovani come scorciatoia per tornare a casa. La vittima è una contadina, non sappiamo se bella, brutta, vestita bene o coperta di stracci. Evidentemente Verga non ritiene opportuno descrivercela: è donna, e tanto basta per diventare una "malefica" istigazione. Non solo i protagonisti compiono violenza carnale sulla donna, ma la uccidono e le tagliano la testa per riuscire a nascondere il corpo in una fossa. E fin qui, tutti scrittori uomini. Straordinario esempio della "donna" vista dalla "donna" è il celebre saggio *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, narrazione condotta al femminile attraverso una protagonista anonima che ha vissuto nel silenzio per secoli, esclusa dalla cultura e dalla vita sociale. Secondo l'analisi della scrittrice, in parte la colpa è anche "nostra", sempre troppo occupate a fare le madri e a dedicarci alle attività domestiche (ruoli ai quali non bisogna arrendersi), e una donna deve avere dei soldi e una stanza per sé, se vuole fare la scrittrice. Come Judith, con la quale la Woolf approfondisce il tema inventando la protagonista quale sorella di Shakespeare, che si trova di fronte a un bivio: seguire la propria aspirazione per poi essere etichettata come folle, oppure arrendersi al volere del padre e convolare a "giuste" nozze. Alla fine Judith resterà incinta e si suiciderà: troppo difficile sottrarsi al modello patriarcale. Il percorso finora descritto è però solo un breve excursus letterario. Naturalmente c'è molto di più. A cominciare da una data, quella del 25 novembre, assolutamente non casuale. La "Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne è una ricorrenza istituita dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite" tramite la risoluzione numero 54/134 del 17 dicembre 1999. Nella risoluzione viene precisato che si intende per violenza contro le donne "qualsiasi atto di violenza di genere che si traduca o possa provocare danni o sofferenze fisiche, sessuali o psicologiche alle donne, comprese le minacce di tali atti, la coercizione o privazione arbitraria della libertà, sia che avvengano nella vita pubblica che in quella privata", e forse non molti sanno che si è scelto questo giorno per ricordare le tre sorelle Mirabal, assassinate brutalmente il 25 novembre del 1960 da mandanti del generale Trujillo. La loro opera rivoluzionaria fu così efficace che, in una visita a Salcedo, il dittatore dominicano esclamò: «Ho solo due problemi: la Chiesa cattolica e le sorelle Mirabal». La jeep su cui viaggiavano Minerva, Patria e Maria Teresa con l'inganno di poter rivedere i propri mariti, prigionieri politici, subì un'imboscata da parte dei servizi segreti del regime. Le donne vennero picchiate, violentate, strangolate e gettate in un fosso. Il nome di battaglia delle ardite ragazze era "Las mariposas", le farfalle, e proprio *Il tempo delle farfalle* è il titolo scelto da Julia Alvarez per il suo libro. Un libro che parla di loro, del loro coraggio, della loro lotta. E della loro morte.

"Las mariposas", le sorelle Patria, Minerva e María Teresa Mirabal assassinate il 25 novembre 1960 a causa della loro dissidenza alla dittatura domenicana di Rafael Leónidas Trujillo.

Maria Rosaria Perilli

Le stelle di Stefano Missio

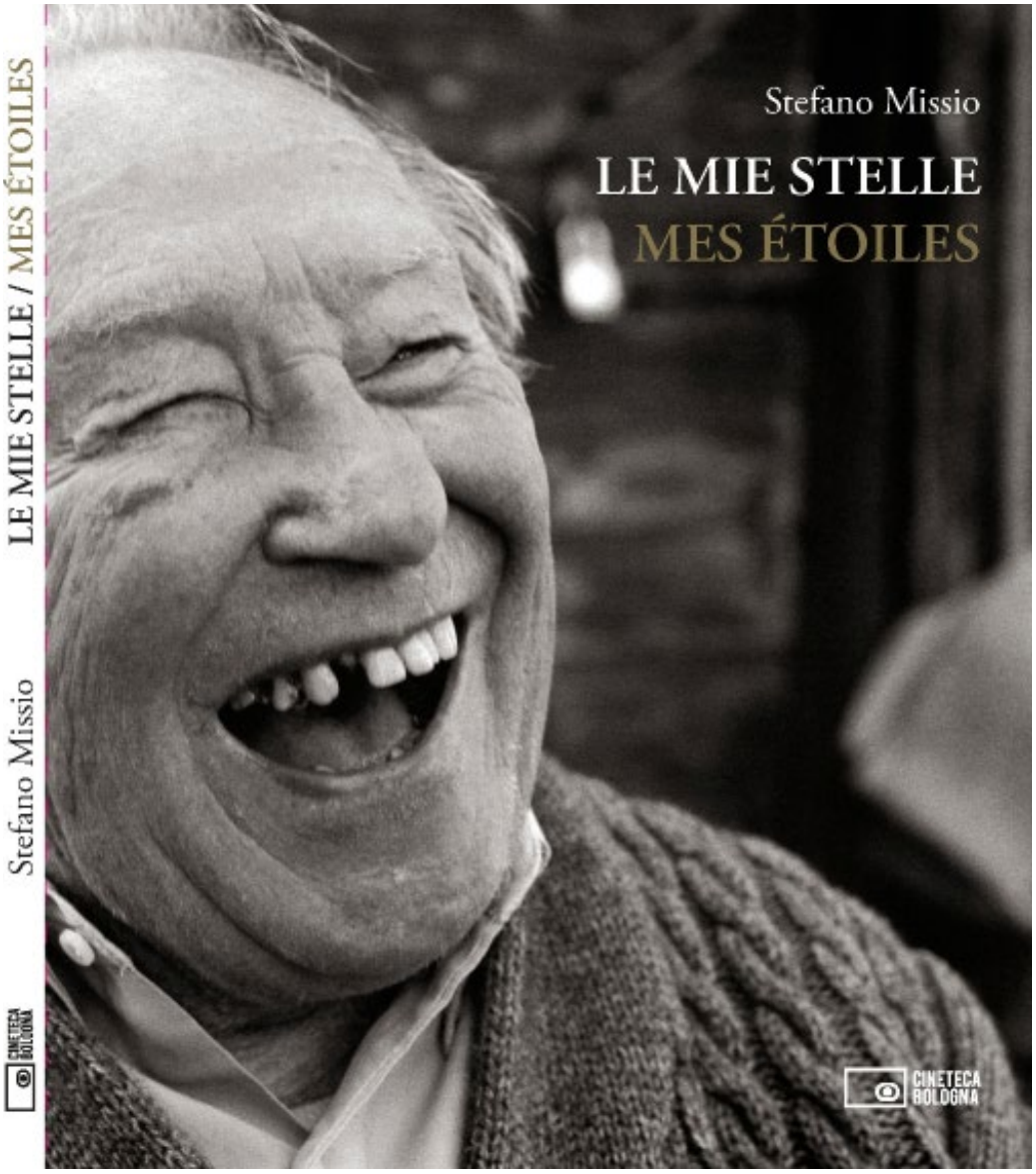
Alessandro Gori

Tra i luoghi in cui Stefano Missio ha presentato il suo libro fotografico *Le mie stelle / Mes étoiles* c'è stato anche Taipana, un paesino isolato del Friuli ai confini con la Slovenia, in cui viveva sua nonna paterna.
«Quando spiegavo l'inizio di questo progetto mi sono ritornati in mente i suoi racconti», chiarisce Stefano. «Giuseppina era nata nel 1903 e quando aveva sette anni proprio a Taipana vide la Cometa di Halley, ma si vantava di essere una delle poche persone che l'aveva vista passare anche una seconda volta, nel 1986». «Le stelle rappresentano un punto di riferimento verso cui andare, sono le stelle del cinema, ma erano anche quelle delle storie della nonna», sottolinea l'autore.
Le mie stelle / Mes étoiles è il libro fotografico pubblicato dalla Cineteca di Bologna in occasione della mostra di Missio al Centre Georges Pompidou di Parigi, 45 foto per i 45 anni del festival Cinema du Réel. Nelle 110 pagine del volume si trovano testi e ritratti inediti, tutti realizzati con un obiettivo 50mm e con lo stesso tipo di pellicola.
«Mi piaceva l'idea di trovare un modo diverso per raccontare un tipo di cinema, quello documentario, che amo molto: volevo proporre le immagini dei grandi documentaristi il cui nome è più o meno noto, ma di cui magari non si conoscevano i volti». In realtà questa selezione di 45 cineasti rappresenta solamente la punta di un iceberg, un progetto portato avanti nell'arco di vent'anni che ha finora permesso a Missio di incontrare e fotografare più di 260 documentaristi, molti italiani e francesi ma anche di altri Paesi e continenti, «grandi maestre e maestri che per me significavano qualcosa, o artisti riconosciuti a livello mondiale». Un progetto che sta ancora continuando.
«Il cielo è pieno di stelle, ma per vederle bisogna saper guardare», scrive Stefano nella prefazione del libro ed in questo risiede la chiave di quest'opera e forse anche della sua filosofia. «Oggi siamo invasi da immagini, ma c'è sempre meno attenzione al guardare e all'osservare. Usare un approccio diverso, con la pellicola, per me significa andare controcorrente, per riflettere sulle fotografie, analizzarne con attenzione i dettagli».
Curiosi sono gli aneddoti legati agli incontri con i registi e alle loro storie. Alcuni di questi vengono svelati da Stefano durante le stimolanti presentazioni del libro, in cui l'autore proietta foto e sequenze inattese.
«Scattai il ritratto di Mario Bernardo, che appare nella copertina del volume, a Bieno, ma lo conoscevo fin da quando frequentavo il Centro Sperimentale di Cinematografia. Bernardo è stato un prolifico documentarista ma anche il direttore della fotografia di Pier Paolo Pasolini. Gianfranco Rosi l'ho immortalato subito dopo il premio al Cinéma du Réel nel 2009», sottolinea Stefano. «Ho incontrato Franco Piavoli nella sua casa-mondo a Pozzolengo, tutto intorno alla quale c'è l'universo contadino che ritroviamo nei film suoi e di Ermanno Olmi. La foto di Vittorio De Seta invece è l'ultima immagine di questo grande cineasta, che ci lasciò due mesi dopo il mio incontro».
Oltre a questi, sono ritratti Nelo Risi, Luigi Di Gianni, Pietro Marcello, Frederick Wiseman, William Klein, Nicolas Philibert, Ross McElwee, Peter Whitehead, Patricio Guzmán, Fernando Birri, Sergei Loznitsa, Wang Bing, Amos Gitai e tanti altri.
Missio, documentarista per formazione e visione, si rifà alle parole di Cecilia Mangini, ritratta sul lungotevere nel 2005: «Sono una documentarista, perché si resta sempre documentaristi anche se si smette di girare documentari, una forma che rappresenta il modo più libero di fare cinema».

Alessandro Gori

Ad Alessandro Gori capita spesso di trovare storie, sia in Paesi vicini che lontani. Per anni ha pubblicato articoli in diverse lingue. Dal 1991 viaggia regolarmente nei Balcani, territorio che gli ha trasmesso la passione per le zone problematiche del mondo, ma si occupa anche di musica, cinema, viaggi e sport.

Le mie stelle
Stefano Missio
Edizioni Cineteca di Bologna
Pag. 110
16 euro
ISBN 9791280491114



Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato (1971) di Mel Stuart

Da improbabile trovata commerciale a cult-movie imperituro

Demetrio Nunnari

All'uscita da scuola tutti di filato al negozio di dolciumi. Willy Wonka (Gene Wilder), il re dei pasticceri, ha inventato la cioccolata *sgranocchio-delizio-gnamgnosa*. Charlie (Peter Ostrum) corre intanto a casa, dove vive con la mamma e i nonni. Coi soldi della paga ha comprato una pagnotta gigantesca. Sarà la loro cena. Dopo il desinare, il ragazzo dice a nonno Joe della fosca profezia fattagli da un vecchio sulla Wonka: "*non si potrà mai entrare né uscire da lì*". E quegli inizia il suo racconto. Il cioccolataio più famoso al mondo chiude i battenti, stanco delle spie che giungono da ogni dove. Ma poi la produzione riprende più di prima. Tonnellate di dolcetti spediti in capo al mondo, ma coi cancelli sempre chiusi. Avrà certo migliaia di aiutanti, ma nessuno li ha mai visti. Il giorno dopo, il maestro interrompe la lezione: nascosti nelle tavolette Wonka, cinque biglietti dorati varranno a cinque prescelti una fornitura di cioccolato a vita e un tour all'interno della "fabbrica dei sogni". La *wonkamania* dilaga. C'è chi finisce dallo strizzacervelli, che un angelo gli avrebbe detto in sogno dov'è uno dei biglietti. Ma è in Germania il primo fortunato; Augustus, ingordo primogenito di un macellaio. E mentre Charlie scarta una sola barretta, con suo rammarico il secondo biglietto finisce nelle mani di Verusca, viziata rampolla d'un commerciante. Altrove, con un megacomputer uno scienziato tenta invano di scoprire dove andrà il biglietto successivo. È la volta di Violet, figlia indisponente d'un concessionario d'auto. Charlie è amareggiato: l'ultima cassa di prodotti Wonka finisce da Sotheby's, e la dea bendata sorride al piccolo Mike – teledipendente col pallino delle armi – e ad un milionario del Paraguay. Svanita ogni speranza, con malcelato distacco il ragazzo compra una tavoletta per il nonno quando, scartandola, scorge un lembo dorato. Lì vicino, dei passanti leggono un giornale: il paraguayano era un truffatore. Charlie ha l'ultimo biglietto. Arriva il giorno della visita alla fabbrica. All'interno, un paesaggio agreste prodigioso. Fiori e piante di marzapane, alberi con rami canditi e un fiume di pura cioccolata. Sull'altra sponda, dei curiosi omini intenti a lavorare. Sono *Umpa-Lumpa*, che Wonka ha salvato da voraci *truffa-scarabocchi* e *verniciose chermiti*. Ma l'idillio presto vacilla, e la faccenda prende una piega alquanto strana. Augustus quasi annega nel dolciastro torrente, e il serafico Wonka dispone d'inviarlo al reparto "nocciolato". Durante un giro in battello, poi, farfuglia frasi oscure, mentre il barcone impazzisce e baluginano intorno immagini cruente. Alla sezione "invenzioni", la ribelle Violet ingoia una pasticca che equivale ad un'intera cena. Ma la bambina si colora di violetto per gonfiarsi poi come una zucca. E con olimpico selfcontrol, l'ospite la invia alla "spremitura". Charlie e il nonno saggiano invece di nascosto una bibita *frizzo-sollevante* provando l'ebbrezza del volo. Nel laboratorio delle oche dorate Verusca fa il diavolo a quattro per averne una. E nel trambusto finisce nel condotto dell'inceneritore azionato a giorni alterni. Quindi può ancora salvarsi. Mike, infine, fattosi teletrasportare dalla *wonka-visione*, si libra nell'aria in milioni di pixel per poi venir rimpicciolito lì vicino. Andrà al reparto allunga-pacchi. Rimane solo Charlie, ma non avrà il suo cioccolato: ha sottratto delle bevande e violato il contratto. Nonno Joe è furibondo. Slugworth, acerrimo nemico di Wonka, sarà contento di avere il *succhia-succhia che mai si consuma* che l'uomo ha donato a lui e agli altri poco prima. Ma il ragazzo rende al suo ospite il magico confetto, e il volto di questi s'illumina d'un colpo. Charlie ha superato ogni prova, e da oggi sarà lui il prescelto successore alla guida della Wonka. Ispirato al libro di maggior successo di Roald Dahl (1916-90), il film ha una genesi assai inconsueta. L'idea di una versione cinematografica del romanzo arriva al regista dalla figlia preadolescente. Passa poi al produttore, che convince un noto marchio del settore dolciario ad usare la pellicola come *advert* per una barretta di cioccolato da mettere presto in commercio. Com'era prevedibile, nonostante i pareri positivi della critica, al suo debutto *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* non sbanca ai botteghini. Nell'arco di un decennio, però, anche grazie a ripetuti passaggi televisivi, il film viene rivisto nel giudizio sino ad imporsi come autentico cult-movie. Non manca certo qualche neo: gli effetti speciali sono d'una fattura parecchio ingenua, se non talvolta posticcia. Piace però il significato globale della narrazione, costruita alla maniera di un racconto per bambini, ma del nostro tempo. Non a caso, l'invenzione linguistica che qui abbonda, dalla cioccolata *sgranocchio-delizio-gnamgnosa* agli *starnutaimbrogli*, è tipica del loro lessico e ricorda tanto, nel processo creativo, il *supercalifragilistichespiralidoso* in *Mary Poppins* ('64) di Stevenson. Compiti, poi, nel fascino d'una misteriosa dimora, Willy Wonka e gl'instancabili *Umpa-Lumpa* distribuiscono dolcetti ai bimbi buoni del globo intero. E, nell'immaginario dei piccini, stanno a Santa Claus e agli elfi come i canditi ai giocattoli. Il nesso è troppo ovvio per non scorgerlo, e giustifica la vocazione "natalizia" del film. Ma si cela in fondo ad ogni fiaba il bisogno d'una edificazione morale, che coincide qui coi significati che il "desiderio" assume nell'era del benessere. Se "*la psiche è l'intervallo che separa il desiderio dalla sua soddisfazione*" (Freud), Charlie – che non ha un padre, e non ha quasi di che vivere – porta dentro una sofferenza indicibile. E se in lui la voglia di possesso è incontaminata e sincera, nei suoi coetanei è invece mero capriccio. Pesantissime, le parole di Verusca al papà: "*sei un padre incapace e schifoso; non mi dai mai quello che voglio!*". A suo modo, pure Augustus è il prodotto d'una fallace impostazione educativa; rimpinzato di cibo, più di quanto il suo corpo necessiti. Teledipendente incallito a otto anni, Mike non siede mai a tavola: ogni suo volere è subito esaudito dai famigliari davanti alla tivù. Anche Violet gode però di troppa autonomia. Tratta i genitori come fossero compagni di un gioco sottile e perverso in cui lei stessa decide le regole. È l'equivoco irrisolto della società dell'opulenza e del consumismo: "dare" e "amare" sono sinonimi. E così le stanzette dei nostri figli sono colme di giocattoli mai giocati, mentre loro – come i nostri protagonisti – seguitano a chiedere per noia e senza posa. Laddove prospera la congiuntura economica, sovente si fraintende tra affetti ed effetti personali. In una scena cruciale del film, i rapitori del marito d'una facoltosa signora chiedono un riscatto: la vita di quell'uomo o la cassa di cioccolato ch'è in cassaforte. Disperata, la donna prende tempo per decidere. Più avanti, riferendosi alla contagiosa isteria collettiva per i biglietti dorati, un telecronista così esordisce: "*dobbiamo rammentare che ci sono cose molto più importanti di questa. Non me ne viene in mente nessuna, ma son certo che devono essercene*". Un cinismo spinto cui persino l'angelico Wonka si concede più volte, davanti alle terribili sorti dei suoi bizzosi giovani avventori. Non solo. Durante il tour in vaporetto, bofonchia tetri versi rievocando fuochi infernali, scogli ululanti e tremende mietitrici. Come in tutte le fiabe – preziosi preludi alla vita – anche qui esiste il male, che col bene dà forma alla bifronte immanenza dell'umana natura. Nel suo bizzarro studiolo, arredato di oggetti tranciati a metà, Wonka trova nel piccolo Charlie l'ideale da sempre cercato: un essere fatto di solo bene. Ma è qui un curioso dettaglio. Nel film, la foto del falso vincitore paraguayano ritrae, in verità, Martin Bormann (1900-1945), segretario personale del Führer, creduto morto alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Dopo un lungo silenzio assordante, l'anno successivo all'uscita di *Willy Wonka*, girato peraltro in Baviera, dei resti sono rinvenuti a Berlino ed attribuiti, dopo attente analisi, al gerarca. Resta però il dubbio che sia l'azione di copertura dell'ennesimo criminale nazista nascosto in America Latina. E diversamente da mille altre narrazioni popolate da torve creature immaginarie, qui si lancerebbe invece un monito sinistro a un orco vero.

Demetrio Nunnari

L'arte al popolo

The Sick Child (1885–1886). Edvard Munch

"La fanciulla malata" - The Sick Child (circa circa 1885-1886) è il nome dato ad una serie di dipinti a olio su tela realizzati dal pittore norvegese Edvard Munch tra il 1885 e il 1927, Olio su tela, Museo nazionale di arte, architettura e disegno, Oslo. L'ispirazione per il quadro fu Sophie, la sorella quindicenne di Munch malata di tubercolosi.
Il suo intento era quello di restituire l'espressione psicologica, e non visibile, dell'agonia della sorella. Col tempo l'autore ne fece altre cinque versioni. Accanto, la madre è sopraffatta dal dolore e congiunge le mani a quelle della figlia.Se la madre è piegata dal dolore, la giovane sembra non avere peso. La camera sembra compressa dal grande numero di oggetti come il bicchiere, il comodino e le tende. Questo perché Munch vuole che anche l'osservatore percepisca il senso di pesantezza che permea la stanza.

Il boom (1963) di Vittorio De Sica

Antonio Falcone

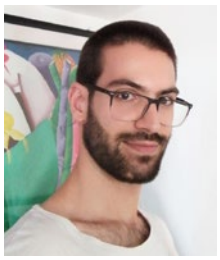
Roma, anni '60. L'ingegnere Giovanni Alberti (Alberto Sordi), impiegato in una impresa edile, sogna di fare il grande passo, mettersi in proprio sfruttando il vento favorevole, per il tramite di azzardate speculazioni edilizie. Al momento, però, è tutto nelle intenzioni, in quanto il nostro non possiede certo i mezzi necessari, così come neanche, probabilmente, le capacità per mettere in pratica quanto idealizzato nei suoi pensieri. Nel frattempo, anche per garantire alla moglie Silvia (Gianna Maria Canale) un tenore di vita pari a quello della danarosa gente frequentata, spende ben al di sopra delle proprie possibilità, tanto da chiedere una serie di prestiti ad una società finanziaria ed arrivando anche ad ipotecare la casa, senza dimenticare il possibile ricorso all'aiuto materno, attingendo dal suo libretto di risparmio. Indebitato fino al collo, situazione nota alla cerchia dei "componenti bene" della Capitale, amici virtuali che ignorano le sue richieste d'aiuto, al pari del cognato, Giovanni verrà presto piantato in asso da Silvia, venuta a conoscenza dell'iscrizione nel registro dei protestati, sostenuta e confortata dal padre, generale dell'esercito. Un aiuto inaspettato giungerà dalla signora Annetta Bausetti (Elena Nicolai), moglie del facoltoso imprenditore Carlo (Ettore Geri), che gli proporrà un particolare affare, vendere il suo occhio sinistro, così da trapiantarne la cornea in quello fuori uso del marito, in seguito ad un accidentale schizzo di calce in cantiere. Il tutto per la cifra di 70 milioni, con un anticipo del 20%, opportuno salvagente per chi si trova con l'acqua alla gola...Film diretto da Vittorio De Sica, su soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini, *Il boom* alla sua uscita venne accolto tiepidamente tanto dalla critica quanto, in parte, dal pubblico. Visto oggi, sempre contestualizzandone la narrazione, se ne può rimarcare la concreta portata, certo lungimirante, di sferzante ed amaro apologo, andando poi a rappresentare il passaggio del regista dai toni morali propri del Neorealismo a quelli amari e satirici caratterizzanti la commedia all'italiana propriamente detta. Già dai titoli di testa, che scorrono sulle turbinanti immagini dei numerosi cartelloni pubblicitari a permeare la Capitale di un abbagliante luccichio, mentre vediamo la coppia Giovanni-Silvia, ammaliata dal canto delle sirene, intenta a comperare tutto ciò che possa contribuire a "fare status" sulle note del pungente motivo sonoro di Piero Piccioni, si staglia il nitido ammonimento nei riguardi della perpetrata illusione di un gaudente benessere, imposto all'insegna del tutto alla portata di tutti, tra cambiali, prestiti e garanzie varie. Mano a mano che la narrazione prende piede, dai discorsi di Giovanni con i presunti amici che frequenta abitualmente, tra partite a tennis e cene in lussuosi locali, gente ormai "arrivata" e con le spalle finanziariamente ben coperte, ecco palesarsi l'indifferenza ostentata, in nome di una "plutocratica sicumera", verso chi invece non è riuscito a farcela, ricorrendo ai mezzi più disparati per provare ad allinearsi, almeno esteriormente, a quei parametri propri dell'arrivismo affaristico più sfrenato. Congrua e sintetica raffigurazione della situazione descritta la si rinviene nelle parole del Commendatore Bausetti, "Volete guadagnare in un anno quello che noi guadagniamo in cinquanta!", in risposta alle prospettate speculazioni di Giovanni riguardo le potenzialità economiche di un appezzamento di terreno, evidenziandone la mancata oculatezza e l'improvvisazione imprenditoriale. Dopo la deflagrazione assicurata dalla domanda posta dall'energica *sciura* Bausetti (l'eccellente Elena Nicolai), "Lei lo venderebbe un occhio?", cui segue il comprensibile rintronamento di Giovanni, che si era recato alla villa convinto di un appuntamento amoroso da cui trarre vantaggio, la narrazione, come notato da molti, appare dilungarsi un po' troppo, avviluppandosi su se stessa, ma la congrua ripresa è assicurata da un Albertone in gran spolvero. Il suo sguardo, la gestualità trattenuta, l'attenzione posta nel rendere i calibrati dialoghi alternando tragicità ed ironia, vanno a delineare un nitido ritratto di pavido smargiasso, che in prossimità di finire sul lastrico sembrerebbe orientato a ravvedersi, a ricondurre l'esistenza nei ranghi delle proprie possibilità ("Andiamo a vivere a Catanzaro, lì al Sud la vita costa meno..."), pur non trovando l'accordo della consorte, per poi rientrare nei ranghi della consueta sprovveduta megalomania, una volta che gli si presenta l'occasione di poter far fronte ad ogni pendenza e dar vita anche ad una propria società. Illuminante al riguardo la sequenza che vede Giovanni e Silvia alle prese con una grandiosa festa organizzata sulla terrazza del loro appartamento con quanto rimasto dell'anticipo, dove il "risorto", ubriaco, si prenderà una vacua rivincita, declamando "vizi privati e pubbliche virtù" della rampante classe imprenditoriale capitolina, esternando il suo malanimo per non aver ricevuto alcun aiuto quando si trovava in difficoltà. Indimenticabile anche la caratterizzazione offerta nel momento cruciale, quando si ritroverà in sala operatoria a fianco del commendatore, per poi darsi alla fuga ed essere ricondotto al suo destino dall'ostinato pragmatismo della solita signora Bausetti: una sconsolata, laica, via crucis verso quel Calvario rappresentato da una società già avvezza a considerare vendibile tutto ciò che il denaro può comprare. Andando a concludere, *Il boom* è un'opera certo da rivalutare nel delineare un ritratto critico dell'Italia del "miracolo economico", magari accostandola ad altri titoli più celebrati (uno su tutti *Il sorpasso*, Dino Risi, di un anno precedente), così da apprezzare la mutualità di De Sica nel suffragare gli stilemi propri della commedia all'italiana, riprendendo quanto scritto nel corso dell'articolo, egualmente alla scrittura di uno Zavattini quanto mai sulfureo e adeguatamente cinico, senza dimenticare, ovviamente, la camaleontica abilità sordiana nell'offrire il ritratto di quel famoso "uomo medio", pronto ormai a divenire mediocre.

Antonio Falcone

Vignette e fotogrammi disegnati

Il Sonno dei Giusti, ovvero di quando l'uomo tentò di catturare la Morte ma sbagliò persona

Il primo episodio di Sandman di Neil Gaiman



Davide Deidda

Il primo volume di Sandman, *Preludi e Notturni*, costituisce un unicum - quale volume di Sandman non lo fa d'altronde? - nei 10 tomi che ne costituiscono la saga principale.

La rotta della serie scritta da Neil Gaiman qua era ancora da stabilire e il primissimo episodio - degli 8 che compongono la prima raccolta - è non un embrione ma di certo un infante dell'adulto che diverrà Sandman nel corso della sua lunga serie.

L'odore che si respira è di antico e di horror e il modello seguito è quello lasciato da Alan Moore col suo *The Saga of the Swamp Thing*.

Il primo numero della serie, contenente la storia *Sleep of the Just*, esce negli Usa il 29 novembre 1988 per DC Comics, e racconta di come l'occultista Roderick Burgess, nel tentativo di evocare la morte per imprigionarla, cattura per sbaglio suo fratello Sogno, il nostro Sandman, e lo rinchiude in una gabbia di vetro senz'aria, all'interno di un cerchio magico disegnato nel pavimento. E là dentro resta per 72 anni, dal 1916 al 1988, muto e indecifrabile.

Quasi un secolo di inattività di una figura così importante come il Signore dei Sogni non può certo esser privo di conseguenze, e queste non tardano a farsi sentire.

Da quando Sandman viene catturato sempre più persone cadono in un sonno profondo, per non risvegliarsi mai più.

Gaiman fonde qua la sua "storia con la s minuscola" alla "Storia con la S maiuscola": infatti dal 1916 e durante questo e il successivo decennio si diffuse prima in Europa e poi nel resto del mondo una vera e propria "pandemia di sonno", una malattia chiamata encefalite letargica, della quale ancora oggi non sono note le cause: nella finzione la ragione di questo morbo è la prigionia di Sandman.

Il mondo non può restare senza un Signore dei Sogni, e in sua assenza colma questo vuoto generando un nuovo Sandman, quello di Wesley Dodds. Costui però, più che la divinità dalla pelle bianca rinchiusa nel maniero di Burgess, è un semplice vigilante mascherato: lo scrittore omaggia e integra così in questo nuovo universo uno dei vari Sandman storici di casa DC che già esistevano nel mondo dei fumetti, il primo di essi, nato nel '39 per opera di Gardner Fox e Bert Christman.

Morto Roderick Burgess, suo figlio Alexander gli succede a capo dell'Ordine degli Antichi Misteri - la setta fondata da Burgess padre - e nel compito di sorvegliare la creatura nella sua prigione magica. Ma la distrazione di una guardia, che cade addormentata, come mai era era successo fino ad allora e mai doveva succedere in presenza del Signore dei Sogni, permette a quest'ultimo di liberarsi.

Cominciano a risvegliarsi in tutto il mondo i sonnambuli per decenni privati della veglia e Sogno, riprese un po' di forze, si vendica con il figlio di colui che lo ha costretto per tutto questo tempo alla prigionia: Alexander Burgess sarà ora costretto a un limbo infinito di incubi, dove ogni volta sognerà di svegliarsi ma si ritroverà dentro un altro incubo.

La forza narrativa de *Il Sonno dei Giusti* risiede nella sua natura di favola contemporanea, caratteristica che si porterà appresso tutta la serie, dove l'idea di mito e di "racconto attorno al fuoco" diventa lo scheletro principale dei racconti.

Il disegno è affidato a Sam Kieth e Mike Dringenberg, che delineano perfettamente, riecheggiando Bernie Wrightson, il tono gotico del fumetto. I colori sono affidati a Robbie Bu-

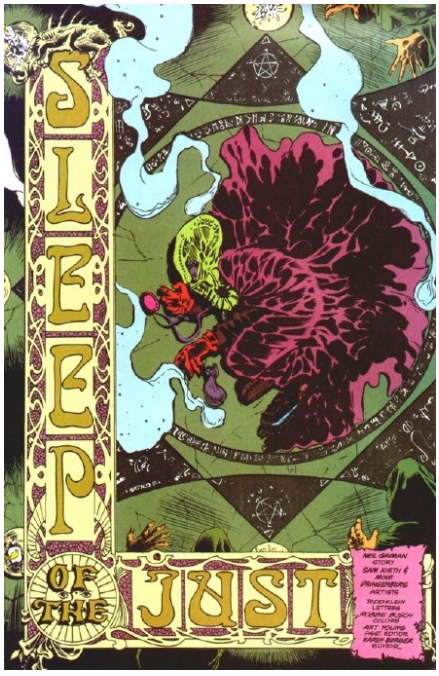


Illustrazione di Sam Kieth e/o Mike Dringenberg. Colori di Robbie Busch. Lettering di Todd Klein

sch nella versione originale, mentre la ricolorazione avvenuta per l'edizione Absolute del 2006 - che da allora viene utilizzata per ogni nuova edizione - è a opera di Daniel Vozzo. Mentre la prima si affida a un uso più espressionista e innaturale del colore, dovuto anche alle limitazioni tecniche dell'epoca, la ricolorazione digitale attribuisce alle tavole un aspetto moderno e realistico.

Todd Klein, tra i più importanti, originali e innovativi letteristi di sempre, realizza magistralmente il lettering di questo primo numero (e della quasi totalità della serie). Sua la realizzazione, sotto richiesta di Karen Berger - editrice illuminata di Sandman e "mamma" dell'etichetta Vertigo, che nascerà qualche anno più tardi

Opera di Dave McKean - come appare nella realtà e nella versione stampata - per la copertina di Sandman (Vol 2) #1, pubblicato il 29 Novembre del 1988

- e di Neil Gaiman, dell'iconico balloon di Sandman con le scritte bianche su sfondo nero.

Dave McKean è un altro nome che ricorre in tutta la serie e un collaboratore storico di Neil Gaiman: si tratta del copertinista ufficiale di Sandman e in questa prima uscita costruisce una composizione che unisce un dipinto di Sogno, che osserva lo spettatore con il suo sguardo luminoso, a due colonne di legno a scomparti che lo affiancano, contenenti oggetti che rimandano a temi del sogno e della storia che contiene l'albo, tra i quali una clessidra - che potrebbe rimandare alla gabbia di vetro in cui Sandman è imprigionato e al tempo che scorre mentre ci è bloccato dentro ma anche alla sabbia, che Sogno usa per far addormentare le persone - e una statua egiziana

La prima apparizione del viso di Sogno, all'interno di Sandman (Vol 2) #1, in una vignetta illustrata da Sam Kieth e/o Mike Dringenberg estratta da una scansione di una tavola originale del numero Lettering di Todd Klein

di un gatto: Sogno apparirà ad Alexander Burgess con le fattezze di un gatto nel sogno dove lo condannerà alla sua punizione.

Il racconto termina ciclicamente con la stessa veduta della Villa dei Burgess dell'inizio della storia, ma è tutt'altro che una chiusura: inizia dal numero 2 - per concludersi nel 7 e trovare un epilogo nell'8, ovvero lungo tutto *Preludi e Notturni* - la trama che vedrà Sogno riappropriarsi dei suoi effetti personali, dispersi negli anni dopo la sua cattura: il suo elmo, il suo rubino e il suo sacchetto di sabbia.

Davide Deidda

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Sabato 24 agosto 1957

Crolla la leggenda intessuta su Hollywood, mecca del cinema

In margine agli scandali di Confidential. I primi a provocare questa ondata di stravaganze e di curiosità morbosa sono stati i magnati dell'industria dei films, che hanno fatto di Hollywood una specie di Terra promessa

Mino Argentieri

Hollywood, si sa, è un paese strano, ove tutto è possibile e si palesa attraverso circostanze degne dell'appellativo di romanzesco. Nella Mecca del cinema può capitare che un'attrice come Frances Former, dopo venti anni di assenza dallo schermo, venga ritrovata da un giornalista nella cabina di un centralino telefonico e una bella ragazza squattrinata, fino a ieri conosciuta come modella per le copertine dei calendari, sia elevata al rango delle «star», date in pasto a milioni di fans, ansiosi si adorare un idolo sul quale proiettare sogni, aspirazioni e ideali frustrati.

Può capitare che un soggettista, sul cui capo pende l'infamante accusa di essere un «intellettuale» chiuda la propria carriera nell'oscura legione delle controfigure e un commerciante in pelli divenga un imperatore della pellicola impressionata.

Può capitare infine che un attore attraversi le vie di Los Angeles ubriaco, agitandosi in piedi sull'imperiale di un taxi e infine che qualcuno riveli i particolari indiscreti, eccentrici e «riservati» della condotta privata di divi rinomati.

Di fronte a tante stravaganze e ai capricci della sorte, in genere, si commenta: «È il mondo del cinema» e, così dicendo, si isola una parte dal resto della umanità e si dimostra una certa indulgenza, sia pure venata da una punta di amaro scetticismo.

Favoloso castello

In effetti, il taglio dal cordone ombelicale, per primi, sono stati ad operarlo i magnati dell'industria cinematografica americana, i quali hanno fatto della Mecca del cinema una sorte di Terra Promessa e di Eden, modellata secondo gli schemi «rosa» dei film, puntualmente e correttamente sfornati da Hollywood.

Essi hanno eretto un'affascinante e seducente castello solitario, in cui è dato respirare, almeno nella facciata, bellezza, forza, ottimismo, audacia, fiducia in se stessi, sanità di principi, possibilità di successo. Gli abitanti del favoloso castello sono stati elargiti alle folle come divinità, nelle quali s'identificano i destini e i caratteri dei patinati generosi e spesso falsi eroi delle sale buie.

Grazie agli uffici pubblicitari, Robert Mitchum ha continuato ad essere, fuori dai teatri di posa, il paladino delle cause giuste, June Hallison si è trasformata nel simbolo della donna casalinga o via dicendo. Finzione e realtà, intrecciate mediante una abile mistificazione, hanno finito per darci una immagine deformata della fabbrica dei sogni.

Il processo di Los Angeles ha smentito i luoghi comuni caramellosi su Hollywood, riportando la capitale del cinema ad una misura umana. Gli episodi evocati e dibattuti dall'Accusa e dalla Difesa hanno mostrato che gli attori non vanno a letto alle 10 di sera, non si divertono soltanto il sabato come operai affaticati durante il resto della settimana e soprattutto non indossano i panni austeri e morigerati, infilati loro da giornalisti prezzolati e poco sensibili all'amore per la verità.

Nell'aula del palazzo di Giustizia di Los Angeles, fuori dai teatri di posa, il paladino delle cause giuste, June Hallison si è trasformata nel simbolo della donna casalinga o via dicendo. Finzione e realtà, intrecciate mediante una abile mistificazione, hanno finito per darci una immagine deformata della fabbrica dei sogni.

Il processo di Los Angeles ha smentito i luoghi comuni caramellosi su Hollywood, riportando la capitale del cinema ad una misura umana. Gli episodi evocati e dibattuti dall'Accusa e dalla Difesa hanno mostrato che gli attori non vanno a letto alle 10 di sera, non si divertono soltanto il sabato come operai affaticati durante il resto della settimana e soprattutto non indossano i panni austeri e morigerati, infilati loro da giornalisti prezzolati e poco sensibili all'amore per la verità.

Nell'aula del palazzo di Giustizia di Los Angeles, les, anzi, è crollato il manto d'ipocrisia e di puritanesimo, nel quale è stato avvolto questo singolare spaccato d'America e gli dèi hanno cominciato a tremare sotto le lame luminose, che frugano negli angoli riposti.

La contraddizione, negata, nascosta e soffocata, è esplosa nelle forme sensazionali dello scandalo.

Si può non dare completamente credito alle rivelazioni del signor Harrison e dei collaboratori di *Confidential* e *Whisper* ma chi, in piena onestà, se la sente di ignorare che eventuali esagerazioni o calunnie fertilizzano su un terreno cedevole e melmoso? Basta avere letto «Il parco dei cervi», lo sconcertante romanzo di Norman Mailer collocato nel mondo cinematografico americano, per ricevere un quadro crudo, fedele c realistico di un ambiente emerso, in questi giorni, alle glorie delle prime pagine. Basta sfogliare nella propria memoria per rintracciare i precedenti di una commedia, a tratti ridanciana e a tratti tragica, che a Hollywood si recita da oltre un quarantennio, anche se a porte chiuse.

Nessuno ha dimenticato sul Sunset Boulevard le orgie che resero celebre il sex age. Gli anziani di Hollywood ricordano ancora la straziante fine di Virginia Rappe, colta da un improvviso malore durante un festino organizzato dal comico «Fatty».

Casi del passato

La povera attricetta si contorceva per il dolore, distesa su un letto mentre accanto a lei Roscoe Arbuckle, sudato e con un cappellino da donna a sghimbescio sulla testa, ridendo invitava i presenti ad assistere alla più bella scena che Virginia avesse mai recitato. «Non avete pietà? — si lamentava la moribonda — Non vedete che sto morendo? Chiamate un medico. Non voglio morire!». Le invocazioni venivano accolte da applausi frenetici e da risate grasse e soddisfatte. Così era finita Virginia Rappe, segnando con la sua morte il tramonto di «Fatty», - trascinato nei tribunali, messo al bando dall'industria, costretto d'ora in poi ad elemosinare ruoli di secondo paino, ricoperti sotto altro nome.

Ma il caso della Rappe non è rimasto l'unico neo nella storia di Hollywood.

La droga ha ucciso Theda Bara, la «stella» che lanciò il divismo degli Stati Uniti e Wallace Reid, l'attore che in un anno interpretò 57 film. Eroici con impavidi sul bianco telone del cinematografo, molti divi sono caduti non appena l'avvento del sonoro ridimensionò i quadri artistici di Hollywood, Lupe Velez, «la ragazza dinamite», non riuscì a trovare alcuno scopo per sopravvivere, si avvelenò. La stessa cosa fecero Joe Moore e Florence Lawrence. Altri sono finiti come personaggi da romanzo giallo.

segue a pag. successiva

Pag. 3 - Sabato 24 agosto 1957 L'UNITA'

NEI PAESI DEL VERGA

IN MARGINE AGLI SCANDALI DI "CONFIDENTIAL"

Crolla la leggenda intessuta su Hollywood, mecca del cinema

I primi a provocare questa ondata di stravaganze e di curiosità morbosa sono stati i magnati dell'industria del films, che hanno fatto di Hollywood una specie di Terra promessa

Il lungo cammino dei giornali proletari

da domani sull'Unità

ARRIVANO DALL'AUSTRALIA

COME SI VIVE IN BULGARIA

Il bilancio di un operaio

IL PROCESSO DEI VELENI

L'igiene contadina

segue da pag. precedente

Thelma Toof, protagonista di «Fra diavolo», soprannominata «crema bionda», è stata rinvenuta, una mattina, a bordo della propria automobile, assassinata dal gas monossido. Il regista e produttore William Desmond venne abbattuto da un colpo di pistola e a lungo la cronaca dei quotidiani di Los Angeles parlò a proposito di una vendetta, messa in atto da qualcuna delle numerose donnine sedotte dal celebre Don Giovanni.

A volte, invece, è bastato un risvolto o un incidente sentimentale a demolire la volontà di vita di un attore o di una attrice.

Nell'alcool e negli stupefacenti si rifugiarono Jean Harlow e Carole Landis. Quest'ultimo, dopo aver rotto una relazione con Rex Harrison, ingerì dei barbiturici. Un Kamikaze dell'esistenza è stato anche Robert Walker che si diede a bere il giorno in cui sua moglie, Jennifer Jones, sposò il produttore Selzniek. Gail Russell, che recentemente ha tentato di togliersi la vita, in seguito alla scoperta di una tresca con John Wayne che portò alla fine di ogni rapporto fra i due, affogò la propria insoddisfazione nel whisky o fu rinchiusa in una clinica per intossicati.

Sfilza di eroi

La sfilza degli eroi «belli e dannati» potrebbe continuare con capitoli ora patetici, ora drammatici ed allucinanti.

La marijuana ha sedotto Robert Mitchum ma allorché la polizia lo scovò, anni addietro, in uno stato deplorevole, gli agenti della casa per cui lavorava si affrettarono a fotografarlo insieme alla moglie e ai figli, spacciandolo per un padre di famiglia laborioso ed irreprensibile.

Il velo della menzogna dorata fu steso su un episodio disgustoso. Nulla deve figurare spiacevole e sgradevole: è la parola d'ordine dei re di Hollywood, sono le fondamenta che sorreggono il modo di vita americano. Ad ogni guaio c'è pronto un rimedio alla portata di ciascuno, si chiami il balsamo pillole tranquillanti o ideologia del successo. Persino la morte deve apparire piacevole ed allettante sulle reclame delle ditte di pompe funebri.

Rivangando dietro le quinte, il processo di Los Angeles è venuto a sgonfiare il mito del paradiso terrestre.

Questa non è certo la Hollywood i che noi amiamo. La Hollywood, a cui va ancora la nostra simpatia, è rappresentata da altre figure. Sono il soggettista Sam Ornitz, il quale preferisce lavorare in qualità ili guardiano notturno piuttosto che spifferare i nominatici dei cineasti democratici, lo sceneggiatore Wilson che scrive lo scenario di un film da girare alla macchia, il regista Taradash che investe i suoi guadagni in un film contro il maccartismo e l'intolleranza politica. Robert Aldrich che fonda una casa indipendente per dire la verità nelle storie che racconta.

Sono costoro gli uomini nei quali è riposto l'avvenire e l'onore del cinema americano, i cineasti che considerano il cinema un mestiere nobile.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Sabato 31 agosto 1946

Film di tutto il mondo a Venezia

S'inaugura la Mostra Internazionale del Cinema

Umberto Barbaro

Venezia. 30. — La Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dopo aver offerto per molti anni al mondo uno spettacolo di carnevalesca incoscienza, accoppiando interessi commerciali e brame imperialiste, seduzioni erotiche e livori razzisti, raccoglie quest'anno, grazie a un più saggio e finalmente oculato regolamento, una serie di film che, pur non rappresentando la produzione mondiale più degna e artisticamente valida, potrà dare al pubblico un orientamento abbastanza preciso sugli indirizzi seguiti nei vari Paesi del gusto cinematografico attuale.

Se defezioni ci sono state e ci saranno — poiché l'elenco dei film partecipanti non è ancora definito —, se assenze ingiustificate potremo annoverarne in non piccolo numero, ciò è dovuto al fatto che solo poche incollature separano la Mostra veneziana da quella di Cannes e che non pochi partecipanti hanno puntato la loro miglior produzione piuttosto sul secondo cavallo che sul primo, seguendo forse l'esempio della Francia, ancora incerta se far seguire a *Le revenant* con Louis Jouvert e Gaby Morlay e *Panique* di Duvivier, un altro film a soggetto, ovvero, come si buccina negli ambienti cosidetti bene informati, un film sulla Resistenza.

Sola a non avere di queste preoccupazioni è probabilmente l'America, larghissimamente presentata al di qua e al di là delle Alpi con una serie di film destinati a «épater» non solo «les bourgeois» ma anche «les intellectuels» con le nuove conquiste del colore, com'è il caso di Samuel Goldwin che presenterà a Venezia *The wonder man*, con Danny Kaye e Virginia Mayo e *Lassie come home*, entrambi in technicolor, o della R. K. O. Radio Pictures, produttrice di un lungometraggio in technicolor multiplane di Walt Disney dal titolo *Bambi*. Del grappolo dei film americani a bianco e nero i chicchi migliori sembrano essere *Notorius*, prodotto e diretto da Alfred Hitchcoch — il regista di *Rebecca* — con Jngrid Bergman e Gary Grant, *Sister Kenny* interpretato dalla sempre stupefacente Rosalind Russel e diretto da Dudley Nichols, e *Sangue e arena* dal romanzo di Ibanez, che già fu uno dei più grandi successi di Rodolfo Valentino.

L'Italia è rappresentata da quattro film narrativi e da sei documentari, per i quali l'aspettativa é tanto più grande in quanto nessuna indiscrezione è tale da suggerire, sia pure alla lontana, indicazioni sul loro effettivo valore. La guerra dei nostri partigiani è narrata dal film di Aldo Vergano *Il sole sorge ancora* che, lungi dal ricondurci alla Spagna delle «fieste» descritta da Hemingway, presenterà aspetti inediti del paesaggio italiano, nel quadro dell'eroica lotta antinazista. Gemmiti, dopo alcune esperienze documentaristiche, affronta il primo film narrativo con un tema particolarmente impegnativo: *Montecassino*, mentre Rossellini cercherà di ripetere l'indimenticabile prova di *Roma, città aperta* con il film a episodi *Paisà*. Infine Mario Soldati, dopo la serie fogazzariana e dopo il lambiccato e *Monsù Travet*, affronta Balzac con *Eugenie Grandet*.

L'U.R.S.S., che toma a Venezia dopo più di dieci anni di assenza, oltre che con un'eccellente produzione con una delegazione di personalità ci-

l'Unità

ORGANO DEL PARTITO COMUNISTA ITALIANO

PROFONDO DISAGIO NEL PAESE PER LE CONSEGUENZE DELLA POLITICA DI CORBINO

Léon Blum sconfitto al Congresso dei socialisti francesi

"Non firmeremo mai un trattato che comprometta l'indipendenza d'Italia,,

Nessun invio di truppe contro i partigiani

I vincitori della Lotteria "Solidarietà nazionale,,

Film di tutto il mondo a Venezia

nematografiche di cui fanno parte, come apprendiamo all'ultim'ora, la grande attrice Tamara Makarova, insignita del premio Stalin, e il regista Ciaureli, deputato al Soviet Supremo, presenta un classico ancora ignorato in Italia, *Ciapaev* di G. e B. Vassiliev con Boris Babockin, l'epopea storica *Il giuramento* di Ciaureli, sulle realizzazioni sovietiche dalla morte di Lenin, attraverso i piani quinquennali, fino alla vittoria contro l'hitlerismo, e *Gli indomiti* di Donskoi — il regista di *Compagno P* — dal romanzo omonimo di Gorbatov, sulla guerra partigiana nei territori invasi dai tedeschi. Petrov, del quale fu presentato a Venezia nel 1934 *Grasà* (L'uragano), presenta quest'anno un altro film tratto da Ostrovski, *Colpevoli senza colpa*, mentre *II fiore di pietra* di Ptusecko, fornirà un esperimento di colore che porterà ed utili ed istruttivi raffronti sia tecnici che di impiego formale.

Il nostro giornale seguirà e darà quotidianamente notizia ai lettori delle proiezioni della Mostra, alla quale augura il più lusinghiero successo.

Umberto Barbaro

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 dicembre 2023 al 29 dicembre 2023

Per ascoltare i podcast clicca qui:

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXXI) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias e a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 19 giugno 1932. |29.12.2023|04:53

I Premi Strega | Quarantaquattresima Puntata - Gesualdo Bufalino, vincitore nel 1988 con "Le menzogne della notte" (Bompiani, 1988). Conduce Maria Rosaria Perilli. |27.12.2023|06:41

Taccuini incredibili di incredibili registi | Ventesima Puntata - Lo stato delle cose. Il cinema naturale di Jean Daniel Pollet. Conduce Patrizia Salvatori. |6.12.2023|08:51

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXX) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias e a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 23 maggio 1932. |22.12.2023|06:15

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XL) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a "La vita è meravigliosa- It's A Wonderful Life" di Frank Capra. |21.12.2023|06:15

I Premi Strega | Quarantatreesima Puntata - Stanislao Nievo, vincitore nel 1987 con "Le isole del paradiso" (Mondadori, 1987). Conduce Maria Rosaria Perilli. |20.12.2023|06:15

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventitreesima-Parte - "Il reale e l'immaginario di "Bella di giorno". Conduce Roberto Chiesi. |19.12.2023|12:58

Visconti: La scrittura filmica | Settima Puntata - L'attore cardine del gioco drammatico. A cura del prof. Mino Argentieri (Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |18.12.2023|16:47

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 16 maggio 1932. |14.12.2023|03:04

Corrispondenze Musicali sul Confine | Quinta Puntata | Wim Mertens e il requiem per ogni guerra. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |13.12.2023|10:52

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Terza Puntata - Dalla cronaca ai balloon, il manga realistico tra prigionia e politica. Conduce Ali Raffaele Matar. |13.12.2023| 06:32

I Premi Strega | Quarantaduesima Puntata - Maria Bellonci, vincitrice nel 1986 con "Rinascimento privato" (Mondadori, 1985). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |13.12.2023| 06:11

Visconti: La scrittura filmica | Sesta Puntata - Piano Sequenza. A cura del prof. Mino Argentieri. (Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |11.12.2023| 05:47

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 9 maggio 1932. |08.12.2023| 08:26

I dimenticati #103 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centotreesima puntata: Matti Pellonpää. Conduce Virgilio Zanolla. |07.12.2023|15:36

Schegge di cinema russo e sovietico | Ventisettesima Puntata - "Cinque serate" di Nikita Michalkov e la guerra in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |06.12.2023| 17:57

I Premi Strega | Quarantunesima Puntata - Carlo Sgorlon vincitore nel 1985 con "L'armata dei fiumi perduti" (Mondadori, 1985). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |06.12.2023| 06:06

Taccuini incredibili di incredibili registi | Diciannovesima Puntata - Un trash chiamato Waters. Il cinema di John Waters. Conduce Patrizia Salvatori. |05.12.2023|07:11

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventiduesima Parte - "Simòn del deserto". Conduce Roberto Chiesi. |05.12.2023|12:15Visconti:

La scrittura filmica | Quinta Puntata - Ricerca compositiva. A cura del prof. Mino Argentieri. (Archivio storico attività didattica 1985, cattedra di Storia del Cinema – Università degli Studi di Napoli L'Orientale) |04.12.2023|14:08

Daniela Murru legge Gramsci (CLXXVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 2 maggio 1932. |01.12.2023|06:55

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXVIII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

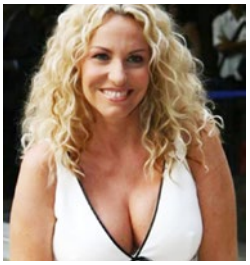
Sandra Milo

Mauro Corona

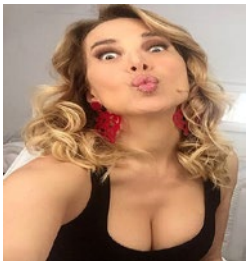
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

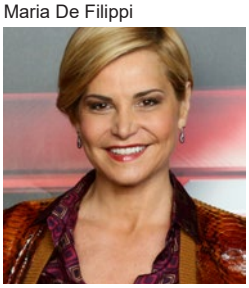
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

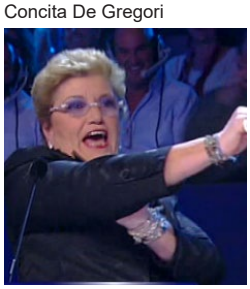
Concita De Gregori

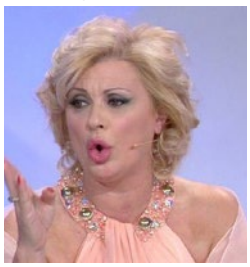
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia Di Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

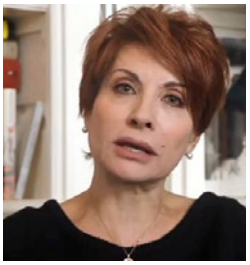
Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo


Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

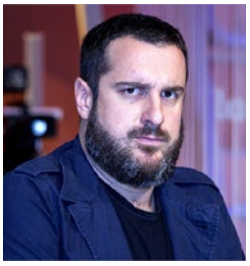
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

C'eravamo tanto amati (1974) di Ettore Scola

Nocera è Inferiore perché ha dato i natali a individui ignoranti e reazionari come voi tre!

La frase è pronunciata dal prof. Nicola Palumbo (Stefano Satta Flores), docente presso il liceo Classico G.B. Vico. in risposta alle critiche espresse dai suoi concittadini nei confronti del film Ladri di biciclette di Vittorio De Sica per i quali il regista fomentava «il disordine e l' odio sociale».

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola D e Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso